تطـــور البنـــاء الفنـــى
فى أدب المسرح العربى المعاصر فى مصر

الدكتور السعيد الورقي

تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر

(في مصر)

٢٠٠٢

دار المعرفة الجامعية
٤٠ ش سوتير - الأزاريطة ت: ٤٨٣٠١٦٣
٣٨٧ ش قنال السويس - الشاطبي ت: ٥٩٧٣١٤٦

مقـدمـــة

تتكون المسرحية منذ أن قنن لها أرسطو قواعد بنائها الفنى من عدة سمات مميزة هى : القصة والطباع أو سمات الشخصية المميزة والنظم والعواطف أو المشاعر والمناظر والموسيقى .

« ومن هذه الأجزاء يندرج اثنان تحت وسيلة المحاكاة وهما النظم والموسيقى ، وواحد تحت طريق المحاكاة وهو المنظر وثلاث تحت موضوع المحاكاة وهى القصة والطباع والعواطف »[1] .

وأهم هذه الأجزاء ، القصة ، أو ترابط الحوادث معاً . فالحدث أو القصة هو العنصر الرئيسى للمسرحية ، وإذا كانت قصة المسرحية هى أهم عناصرها ، فالنتيجة المنطقية أن الكاتب المسرحى هو أهم العناصر فى المسرح فإنه هو الذى يقدم موضوع العمل المسرحى أو فكرته الرئيسية . وبدون هذا الموضوع لاتقوم للعمل المسرحى قائمة »[2] .

---

(١) د . رشاد رشدى : نظرية الدراما ، ص ١٠ .

(٢) د . على الراعى : فن المسرحية ، ص ١٨ .

والعمل المسرحي فن مركب من أدب وحرفة ، الأمر الذى يُصعّب مهمة من يكتب عن المسرح .

فالمسرحية ليست فقط مايقدمه كاتب المسرح من نص أدبى قابل للتجسيد على المسرح ، وإن كان أهم عناصرها — بل يدخل فى الاعتبار أيضا حرفية المسرح من حركة وضوء وصوت ونجارة وموسيقى وألوان ومناظر وغيرها من آليات المسرح ، وإن كان هناك من النقاد من يذهب إلى أن المسرحية نصا أدبيا ، يمكن أن تقوم بدون مسرح ، وأن القارىء للنص المسرحي يمكن أن يكون مخرجاً مكتفيا بذاته وله مسرحه القائم فى عقله الخاص . كما انه يستطيع إذا كان مهيئاً تهيئة طيبة أن يمارس التمثيلية فى دراسته لها وأن يقدرها (1) .

وتعتبر هذه الحرفيات وتلك الآليات — فى الواقع — من متممات العمل المسرحي وتابعة للتأليف النصى الذى يضع فى اعتباره هذه المهمة .

ومن هنا كان للتأليف النصى وما يصيبه من تطور بنائى الأهمية الأولى فى النظر إلى المسرحية .

وهذا البناء النصى ودراسته فى سماته وملامح التطور فيه وخصائصه الفنية هو — فى الغالب — كل مايستطيع أن يقدمه دارس العمل المسرحي فى حقل دراسة المسرحة نصا أدبياً .

وهذا — على الأقل — هو ما سنحاول تقديمه فى هذه الدراسة التى تسعى إلى تناول مراحل التطور البنائى وخصائصها فى المسرح المصرى المعاصر.

كان التمثيل المسرحي أو مايدخل فى بابه فى مصر أسبق فى الظهور من الأدب المسرحي . الأمر الذى جعل بعض الدارسين يذهبون إلى أن « فن التمثيل لم يظهر فى العالم العربى لخدمة الأدب التمثيلى أو لاحيائه ونفث الروح فيه ، أو على

---

(1) أنظر Eric Bentley : The play wirght as a Thinker, p. 4

وأنظر كذلك : د. عز الدين اسماعيل : قضايا الانسان فى الأدب المسرحي المعاصر . ص ٣٥ ومابعدها .

الأقل لم يصاحب فن التمثيل أدب تمثيلي ، وذلك لأن فن التمثيل قد نظر اليه عند نشأته فى البلاد العربية كوسيلة من وسائل التسلية والترفيه »(١) .

هكذا كان مسرح مارون النقاش والقباني ويعقوب صنوع مسرحاً لتقديم الفرجة وسيلة للتسلية والترفيه .

اتجه الرواد الثلاثة إلى المسرح الغربي ، وحاولوا نقله إلى بلادهم . فكان « المسرح الذى تمت ولادته على أيديهم مسرحاً مستورداً منذ البداية » فقد كانوا فى وضع « لايسمح لهم بأن يتعمقوا النظر إلى التراث ووسائل استخدامه فى مسارحهم الناشئة » ، ويبدو أنه « لم يدر فى خلدهم أن هناك شكلاً آخر للمسرح غير الشكل الغربي يمكن لهم أن يستخدموه »(٢) .

حاول مارون النقاش أن يقدم المسرحية الجادة التى تعتمد على النص الأدبى ، واتجه أحمد أبو خليل القباني إلى التركيز — أكثر — على عناصر الغناء والانشاد والرقص ، فكانت مسرحياته أقرب إلى الأوبريتات الغنائية التى تتخذ من حوادث قصة شعبية مناسبة لمواقف الغناء والرقص والانشاد .

ومزج صنوع بين الأثر الأوربى والأثر الشعبى فى القالب المسرحى الغربى لتقديم كوميدية انتقادية ذات طابع شعبي .

* * *

ظل المسرح العربى يقدم هذه الأنماط الثلاثة حتى بدأت النظرة إلى المسرح تتضح أكثر لدى الجمهور والعاملين به على السواء ، واقترن هذا بظهور النص الأدبى المسرحى الذى قدمه نخبة من الأدباء المثقفين أمثال أحمد شوقى وعبدالرحمن رشدى وابراهيم رمزى واسماعيل صبرى وابراهيم المصرى وغيرهم .

وقد وجد هؤلاء المؤلفون أمامهم تراثاً هائلاً فى المسرح الغربى يمثل عدداً

(١) د. محمد مندور : المسرح ، ص ٤٩ .

(٢) د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ، ص ٥٤ .

كبيراً ومتنوعاً من المذاهب والاتجاهات ، حاولوا أن يتمثلوه فيما حاكوه وأبدعوه من أعمال مسرحية .

وكان من الطبيعي أن تتداخل المذاهب عندهم فلا تتضح معالمها في البداية — على الأقل — تماماً مثلما حدث مع فن القصة .

* * *

كانت البدايات الفنية أقرب إلى طبيعة وبناء الميلودراما الاجتماعية (المشجاة الاجتماعية) عند عدد من رواد الكتابة المسرحية فى المسرح المصرى ومنهم اسماعيل عاصم وفرح انطون وابراهيم رمزى وعباس علام ومحمد تيمور ويوسف وهبى وغيرهم .

وإلى جانب الميلودراما الاجتماعية كان توفيق الحكيم يقدم دراما ذهنية من خلال مسرحه الذهنى الذى تقوم فيه الفكرة مقام الحدث .

ولم تلبث هذه المشجاة الاجتماعية أن تطورت إلى دراما اجتماعية عند نعمان عاشور وسعد الدين وهبه ولطفى الخولى وغيرهم ودراما واقعية انتقادية عند سعدالدين وهبه ويوسف أدريس ولطفى الخولى . ودراما واقعية سياسية عند سعدالدين وهبه أيضا والفريد فرج وعلى سالم ورشاد رشدى وأمثالهم .

وإلى جانب الدراما الذهنية والدراما الواقعية كانت هناك دراما أخرى هى الدراما الشعرية والتى ترددت بين الشعر داخل المسرح عند شوقى وعزيز أباظة ومن يتمثلهما ، والمسرح من خلال الشعر عند عبدالرحمن الشرقاوى فى مسرحه التسجيلى والمسرح الشعرى الدرامى الذى بدأ مع صلاح عبدالصبور وامتد من خلال أعمال مهدى بندق ونجيب سرور ومحمد عنانى وغيرهم .

ظهرت هذه الدراما الواقعية فى الستينيات باستثناء الدراما الشعرية التى كان لها ظروف خاصة لارتباطها بالشعر ، ولقيت رواجاً كبيراً خاصة فى ظل مرحلة الانتقال التى عاشها المجتمع المصرى بعد الثورة .

هذا وقد ظل المسرح المصرى الحديث فى شكله الميلودرامى والدرامى

مسرحاً محافظا على النظام التقليدى للمسرحية الدرامية ــ باستثناء الدراما الشعرية .

ولكن هذه التقاليد لم تلبث أن تعرضت لحركات التجديد والتجريب التى قامت بها المسرحية التجريبية والتى عاصرت ــ منذ الستينيات ــ المسرحية الدرامية .

وتنوعت أساليب التجريب ما بين الاقتراب من صيغة المسرح المرتجل التى دعا اليها يوسف ادريس وتوفيق الحكيم ، أو الاقتراب من صيغ المسرح التعبيرى فى تأثر بأساليب بيراندللو وستراندبرج ، وحاول المسرح التعبيرى هنا أن يقدم صيغا أكثر تجريباً فى مسرح قريب من مسرح العبث .

ومن أساليب التجريب التى عرفها المسرح المصرى المعاصر ــ أيضا ــ أسلوب المسرح الملحمى بتقاليده التى عرفت عند بريخت .

وتمثلت هذه الاتجاهات الجديدة فى مسرح السيد حافظ وأبو العلا السلاموني ورأفت الدويرى ويسرى الجندى وأمثالهم .

وهكذا يمكننا أن نبلور تطور البناء الفني فى المسرح المصرى الحديث فى مراحل متتالية هى على النحو التالى :

١ ــ المسرح الميلودرامى .

٢ ــ المسرحية الدرامية وتشمل :

(ا) الدراما الذهنية .

(ب) الدراما الواقعية الاجتماعية

(جـ) الدراما الواقعية الانتقادية .

(د) الدراما الواقعية السياسية .

(هـ) الدراما الشعرية .

٣ ــ ما بعد الدراما ويشمل المسرح الشعبى والمسرح التسجيلى والمسرح التجريبى

* * *

وتسعى هذه الدراسة إلى تتبع مراحل هذا التطور وخصائص المسرحية فى كل مرحلة وذلك من خلال التركيز على مسائل الشكل والبناء وهى مسائل تكاد أن تكون متجاهلة تماماً من سائر الدراسات النقدية والأدبية الخاصة بالمسرح عندنا .

والدراسة التى سأقدمها هنا دراسة تقوم على الأحكام التى يجرى توضيحها من خلال النصوص .

وربما كان هذا النقد التطبيقى الفنى جديداً على حقل دراستنا الأدبية والنقدية بالنسبة للمسرح بوجه خاص ، فقد شهد الشعر كما شهدت القصة من قبل عدداً من هذه الدراسات الفنية التطبيقية .

أما المسرح ، فربما كانت دراستى هذه من الدراسات الأولى التى تحاول من خلال النصوص تتبع مراحل التطور الفنى وخصائصه فى مسرحنا الحديث .

لذلك فإن هذه الدراسة تهدف إلى جانب دراسة تطور البناء الفنى فى المسرح المصرى الحديث إلى أن تكون تجربة أمام ممارسة النقد التطبيقى الفنى فى الأدب المسرحى الحديث فى مصر ، إذ أن العلاقة بين المسرح والأدب وهو أحد المشكلات النقدية الرئيسية فى ميدان المسرحية [1] ، فالمسرح كما يحاول كتابه ونقاده أن يؤكدوه شىء يختلف عن الأدب ، ولذلك فأحكام النقد الأدبى على العمل المسرحى تعتبر أحكاماً ناقصة أو جزئية .

لكن الواقع ــ وكما سبق وذكرت فى بداية حديثى ــ أن الفصل بين

---

(١) ريموند وليمز : المسرحية من ابسن إلى اليوت ، ص ١٢

المسرحية والأدب أمر ليس مقبولاً عقلاً ، فالمسرحية أصلا « ترتيب كلمات موضوعة من أجل الأداء التمثيلي المنطوق بواسطة جماعة من الممثلين »[1] .

واللغة — إذن — هي الوسيط الرئيسي لعملية التخاطب ، وهي بالتالي مركز المسرحية التي تملي أساليب العمل على غيرها من عناصر التخاطب في المسرح من حركة وتصميم واضاءة وغيرها . فتصبح حرفية العرض التمثيلي بالتالي خاضعة لرقابة النص ، الأمر الذي يتطلب من الكاتب المسرحي أن يكون واعيا دائما بمواضعات العرض المسرحي .

* * *

وهذه الدراسة — تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر في مصر — حلقة في سلسلة دراسات نقدية ، حاولت منها ومن خلالها أن أقدم تصوراً نقدياً للحركة الأدبية الحديثة في الأدب العربي ، بدأتها باتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر وثنيتها باتجاهات الشعر العربي المعاصر في « لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية » ، ثم قدمت بعد ذلك اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، واليوم أقدم تطور البناء الفني في المسرح العربي المعاصر في مصر .

ويتبقى لاستكمال جوانب الصورة أن أتناول بالدراسة مدارس النقد الأدبي واتجاهاته في الأدب العربي الحديث . وفي النية — إن شاء الله — اصداره ، لو كان في العمر بقية . وكل ما أرجوه ، هو أن توفق هذه الدراسات في أن تنقل الصورة التي أردتها ، وفي أن تكون مساهمة متواضعة من باحث يسعى إلى الاستفادة والمعرفة .

السعيد الورقي

---

(١) نفس المرجع ، ص ٢٦ .

تمهيـــــد

نشأة وتطور المسرح المصرى

ارتبط المسرح المصرى الحديث فى نشأته برواد ثلاثة هم : مارون النقاش وأحمد أبوخليل القبانى ويعقوب صنوع [1] .

بدأ مارون النقاش (١٨١٧ ـــ ١٨٥٥) بتقديم عدة مسرحيات فى لبنان ، منها : البخيل ـــ أبوالحسن المغفل ومسرحية الحسود السليط . وكانت هذه المسرحيات تتضمن ألواناً من الغناء الفردى والجماعى . كما كانت كثيرة الفكاهة والعبر كما يقول جورجى زيدان عنها بصدد ترجمته لمارون النقاش فى الجزء الثانى من كتابه « مشاهير الشرق فى القرن التاسع عشر » . ثم لم يلبث أن انتقل بفنه إلى مصر « حيث المجال اوسع ، والامكانات أيسر ، والجو السياسى والاجتماعى أكثر حرية وانطلاقاً » [2] .

---

(١) لمعرفة المزيد عن هذه النشأة أنظر : د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ، الفصل الثالث ، المسرح فى مصر ـــ و د. فؤاد رشيد : تاريخ المسرح العربى ، ومحمد كمال الدين . رواد المسرح المصرى ـــ و د. محمود أحمد الحفنى : الشيخ سلامه حجازى رائد المسرح العربى ـــ وعبد الحميد غنيم : صنوع رائد المسرح المصرى ، و د. محمد مندور : المسرح ، الفصل الخاص بالمسرح فى العالم العربى الحديث .

(٢) د . محمد مندور : المسرح ، ص ٢٩ .

أما أحمد أبو خليل القبانى (١٨٤٢ ــ ١٩٠٣) ، فقد بدأ فى سوريا ثم رحل هو الآخر إلى مصر ، حيث قدم كثيراً من المسرحيات المؤلفة مثل : الزوجة العفيفة » ــ « أنس الجليس » ــ « ناكر الجميل » ــ « قوت الأرواح » ــ « لباب الغرام » وغيرها [١]. كما قدم يعقوب صنوع حوالى ٣٢ مسرحية غالبيتها « هزليات كوميدية قصيرة مزج فيها بين العناصر المصرية والأوربية ومنها : غندور مصر ــ غزوة رأس ثور ــ زوجة الأب ــ ليلى ــ الثور وشيخ البلد والقواص ــ حلوان والعليل والأميرة الاسكندرانية ــ البورصة ــ البربرى ــ الصداقة ــ الحشاشين ــ الوطن والحرية ــ الضرتان ــ آنسة على الموضة » وغيرها [٢] .

ويتحدث الباحثون والنقاد عن خصائص مسرح هذين الرائدين ، فرأوا أن مسرح النقاش كان يقوم أصلاً عن النص الأدبى لما فيه من أدب ابتداءً ، وليس لأن به من شئون الفرجة مايشد أنظار الناس إليه إلى جوار القيمة الأدبية [٣] .

على حين التفت أحمد أبو خليل القبانى أكثر إلى عناصر الغناء والانشاد والرقص وجعل هذه العناصر الفنية المبرر الأول لقيام المسرحية . فقصة المسرحية عنده تقوم أساساً ــ كى تنشىء المواقف التى يتغنى فيها البطل أو البطلة أو المجموعة أو تخلق المناسبة التى يقدم فيها الرقص » [٣] وقد حاول القبانى تغطية ضعف البناء المسرحى عنده ، بالموسيقى والانشاد والرقص ، فكانت النتيجة العملية لكل هذا نشأة البراعم الأولى لفن الأوبريت فى البلاد العربية » [٤] .

أما مسرح صنوع ، ففيه « يسير الأثر الأوربى والأثر الشعبى جنبا إلى جنب داخل القالب الغربى فى موضوعات أقرب من الناس العاديين فى حياتهم

(١) محمد كمال الدين : رواد المسرح المصرى ، ص ٨ .

(٢) د. محمود أحمد الحفنى : الشيخ سلامه حجازى ، ص ٦١ .

(٣) د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ، ص ص ٥٥ ــ ٥٦ .

(٤) زكى طليمات : فن التمثيل العربى ، ص ١٢٧ .

اليومية ، فرأى فيها معاصروه سلسلة متصلة من الضحك تختلط به الدموع ، وتقربها من كل الناس ، واستخدم صنوع كل حيلة فنية وقعت له لاستنباط الضحك فى مسرحه . استخدم النكات اللفظية والجنسية وكما استعمل الهزل والفكاهة الراقية ، قدم تهريجا كما قدم أفكاراً . وفهم تماما أن المسرح ينبغى أولا وقبل كل شيء — أن يكون فرجة ، على أن يقدم فيه هدف ما ممتزجاً امتزاجاً عضوياً بفن المسرح ، وليس مفروضاً عليه من الخارج »(١) .

* * *

وأعقب جهود هؤلاء الرواد انتشار الفرق المسرحية فى مصر ، كان أغلبها قادماً من سوريا ولبنان .

ومن هذه الفرق ، فرقة سليم خليل النقاش (١٨٧٦ — ١٨٧٧) ، وفرقة يوسف خياط (١٨٧٧ — ١٨٩٥) وفرقة سليمان القرداحى (١٨٨٢ — ١٩٠٩) وفرقة اسكندر فرح (١٨٩١ — ١٩٠٩) والجوق الوطنى المصرى ، سليمان الحداد ١٨٨٧ — وشركة التمثيل الأدبى — سليم وأمين عطاالله ١٨٩٦ (٢) .

وتابعت هذه الفرق الخط الذى وضعه الرواد فى مسرحهم ، فكانت مسرحياتهم المؤلفة والمترجمة نمطاً من هذه الأنماط الثلاثة التى وضعها نقاش والقبانى وصنوع ، وهى « المسرحية الجادة التى تعتمد على النص الأدبى ، وتتجه إلى محاولة رفع شأن الناس وتبصيرهم ، والمسرحية الكوميدية الانتقادية ذات الأساس الشعبى التى تحمل تفرعات متفاوتة على فن الكوميديا

---

(١) د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ، ص ٥٧ .

(٢) أنظر د. محمود أحمد الحفنى : الشيخ سلامه حجازى ، ص ص ٦٢ — ٦٨ . وأنظر كذلك محمود كامل : المسرح الغنائى العربى ، ص ص ٩ — ١٨ .

والأوبريت ، والمسرحية الغنائية التى تتخذ من حوادث قصة مسرحية واهية البناء فى الغالب ، مناسبة لغناء فردى وجماعى ورقص ومناظر مدهشة »(١) .

* * *

ومع مطلع القرن العشرين ، شهد المسرح العربى فى مصر تطوراً ملحوظا اقترن بظهور المؤلف المصرى والملحن المصرى والمخرج المسرحى والممثل المدرب بالأسلوب العلمى .

فى مجال التأليف المسرحى ظهر اسماعيل عاصم وفرح انطون وابراهيم رمزى ومحمد تيمور وتوفيق الحكيم .

وقدم هؤلاء الرواد عدداً من المسرحيات التى تقترب من الميلودراما الاجتماعية ، نذكر منها : صدق الاخاء (١٨٩٤) ، وحسن العواقب ١٨٩٥ ، وهناء المحبين ١٨٩٧ لاسماعيل عاصم ، ومسرحيات : مصر الجديدة ومصر القديمة ١٩١٣ ، وصلاح الدين فى مملكة أورشليم ١٩١٤ وبنات الشوارع وبنات الخدور ١٩١٣ ، ومسرحية المتصرف بالعباد ١٩١٧ لفرح انطون ومسرحيتى « أبطال المنصورة » ، « دخول الحمام مش زى خروجه » ١٩١٥ لابراهيم رمزى ، ومسرحيات العصفور فى القفص ١٩١٨ . وعبد الستار أفندى ١٩١٨ والهاوية ١٩٢١ ، والعشرة الطيبة ١٩٢٠ لمحمد تيمور ، ومسرحيتى « الضيف الثقيل » ١٩١٩ والمرأة الجديدة ١٩٢١ لتوفيق الحكيم .

وقد تميزت هذه الأعمال بأن أغلبها كان تأليفاً مصريا خالصاً ، فكانت صادقة الانتماء إلى الواقع المصرى ، كما أنها اهتمت بمعالجة المشاكل الاجتماعية ، فكانت بشيراً بقيام المسرحية الاجتماعية المؤلفة »(٢) كما نلاحظ فى هذه الأعمال أيضا ، العناية برسم الشخصيات والاهتمام ببناء المسرحية .

---

(١) د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ، ص ٥٨ .

(٢) د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ، ص ٥٩ .

بينت حركة التأليف المسرحى هذه بتعدد أصواتها ميلاد نهضة مسرحية حقيقية ، تلقى قبولاً من جمهور المشاهدين .

ثم كان ظهور الملحن المسرحى ، وكانت أغلب المسرحيات آنذاك يتخللها بعض المشاهد الغنائية — على الأقل — استقطاباً أكثر لعدد كبير من المشاهدين الذين قدموا غالباً لسماع هذه المشاهد الغنائية . وهو الدور الذى اضطلع به ملحنون ومغنون من أمثال سلامه حجازى (١٨٥٢ — ١٩١٧) وكامل الخلعى (من مواليد ١٨٨٠) وداود حسنى (١٨٧٠ — ١٩٣٨) ومنيرة المهدية (ت ١٩٦٥) وسيد درويش (من مواليد ١٨٩٢) .

وبذل الشيخ سلامه حجازى ومن بعده سيد درويش جهدهما فى تطوير الغناء المسرحى بحيث أصبح أكثر تعبيراً عن المعانى والمواقف المسرحية، ووصلت أحيانا عند سيد درويش إلى أن تكون اخراجاً موسيقيا غنائيا للنص المسرحى[1].

وتمكنت هذه الجهود الفنية من أن تقيم حالة تعود ، وصلة قوية بين الجمهور والمسرح وهو أمر على جانب كبير من الأهمية بالنسبة لايجاد وعى مسرحى بين الجمهور .

ولاشك أن وجود هذه النهضة المسرحية سواء فى المسرح الدرامى أم فى المسرح الغنائى كان محتاجاً إلى الممثل والمخرج المدربين بالأسلوب العلمى والمثقفين بالثقافة المسرحية ، خاصة وأن ممثلى المسرح آنذاك كانوا يعتمدون على الموهبة وحدها ، كما كان عدد كبير منهم يعتمد فقط على حسن صوته فى أداء الألحان .

وكان ظهور جورج أبيض (مواليد ١٨٨٠) هو المحصلة الحقيقية لهذا الجهد المسرحى ، فيرى أغلب الباحثين أن المسرح بمعناه الفنى المستقل بأصوله ومسائله الخاصة لم يظهر فى مصر الا بفضل جورج أبيض (٢) .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٦٥ .

(٢) د. محمود مندور : المسرح ، ص ٤٠ وكذلك محمد تيمور : حياتنا التمثيلية ، ص ١٤٠ .

لم يكن جورج أبيض ممثلاً مسرحياً فقط ، بل كان صاحب فرقة مسرحية مثل فيها وأخرج لها ، وكانت هذه الفرقة تضم نخبة من ألمع الممثلين آنذاك ، وفي مقدمتهم « عبدالرحمن رشدى المحامى وفؤاد سليم الشاعر وعزيز عيد وأحمد فهيم ومحمد بهجت ومحمود حبيب ومريم سماط وابريز ستانلى وساربنا ابراهيم ونظلى مزراحى ».[1]

وهكذا بدأت النظرة إلى المسرح تصبح نظرة جدية ، فأقبل المثقفون على انشاء الفرق المسرحية المختلفة ومنها جمعية أنصار التمثيل (١٩١٢) التى كانت تضم عبدالرحمن رشدى وسليمان نجيب ومحمد عبدالرحيم ومحمد تيمور وأحمد رامى . وكان أحمد حشمت باشا ناظر المعارف العمومية رئيس شرف لها .

« وشركة ترقية التمثيل العربى » ١٩٢١ التى كان يكتب لها أمين الخولى . وفرقة عبدالرحمن رشدى ١٩١٧ وفرقة نجيب الريحانى ١٩١٦ ومعه عزيز عيد ، وفرقة رمسيس والسيدة فاطمة رشدى [2] .

وقد اجتذبت هذه الفرق انظار الجمهور العريض وانظار المثقفين معاً ، كما نجحت فى أن تزرع المسرح مؤسسة محترمة فى تربة البلاد ، فالتف حوله عدد من ألمع المثقفين المصريين آنذاك ، يتابعون أعماله وينقدونها منهم الدكتور طه حسين والدكتور محمد حسين هيكل والعقاد والمازنى ومحمد التابعى .

وظهرت كذلك مجلات متخصصة فى النقد المسرحى منها التياترو ومجلة المسرح[3] وتوجت هذه الجهود النشطة بانشاء معهد الفنون المسرحية ١٩٣١ . وقيام الفرقة القومية للتمثيل التى كونتها الدولة باشراف مباشر لها فى أغسطس ١٩٣٥ وضمت إلى صفوفها خيار الممثلين ، وجعلت ادارتها للشاعر خليل مطران الذى كان قد اتحف المسرح بترجمته المتميزة لبعض مسرحيات شكسبير .

---

(١) فكرى بطرس : من أعلام المسرح الغنائى فى مصر ، ص ١٠٣ .

(٢) د. محمد مندور : المسرح ، ص ص ٤٣ — ٤٤ — ٤٥ .

(٣) د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ، ص ص ٦٩ — ٧٠ .

وبلغ من اهتمام الدولة بهذه الفرقة ، أن رصدت لها اعانة سنوية بلغت خمس عشرة ألف جنيه ، وأنشأت لها لجنة عليا رسمت خطة الفرقة على أساس اخراج الروائع العالمية مترجمة بأقلام الصفوة من أهل الأدب ، وحرمت عليها أن تخرج ولو مسرحية واحدة باللغة العامية .

وكانت لجنة الاشراف العليا هذه مكونة من الدكتور طه حسين والدكتور محمد حسين هيكل والدكتور أحمد ماهر ، ووكيل وزارة المعارف الأستاذ محمد العشماوى (١) وقدمت الفرقة فى مواسمها المسرحية والتى بدأت عام ١٩٣٦ واستمرت حتى ١٩٤٢ عدداً كبيراً من المسرحيات الفنية المترجمة والمؤلفة ، منها فى موسمها الأول : أهل الكهف لتوفيق الحكيم ، والملك لير لشكسبير والسيد لكورنى من ترجمة خليل مطران ، وتاجر البندقية لشكسبير وأندروماك لراسين من ترجمة الدكتور طه حسين ، وغيرها .

وفى نفس العام الذى صدر فيه قرار حل الفرقة القومية للتمثيل ، تشكلت الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى .

ولم تقتصر الفرقة المصرية على المسرحيات المؤلفة والمترجمة المكتوبة باللغة الفصحى ، وإنما توسعت ، فسمحت للمسرحيات المكتوبة بالعامية كما شجعت الأوبريت وخصصت حوافز مالية للممثلين والممثلات .

ومن خلال الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى ، قُدمتْ مسرحيات عزيز أباظة الشعرية ومسرحيات محمود تيمور وعلى أحمد باكثير إلى جانب العديد من المسرحيات المترجمة والمقتبسة .

وفى ٢٦ أكتوبر ١٩٥٦ صدر قرار وزارى بتعيين أحمد حمروش مديراً عاماً للفرقة المصرية ، وقد سارع المدير الجديد بتكوين مكتب فنى لمعاونته ضم الفنانين : حسين رياض وأحمد علام وفتوح نشاطى وحسن البارودى وحمدى غيث ونبيل الألفى ، كما تكونت لجنة فنية لقراءة النصوص واجازتها مكونة من

(١) المرجع السابق ، ص ٧٢ .

أحمد الحمروش وعبدالقادر القط وعلى الراعى ومحمد القصاص ومحمد مندور وفتوح نشاطى ونبيل الألفى . وكان هذا « بداية عهد جديد ومجيد للمسرح العربى فى مصر »[1] .

وإلى جانب الفرقة الرسمية ، عرفت الحياة المسرحية فى مصر عدداً آخر من الفرق الخاصة منها فرقة جورج أبيض وشركة ترقية التمثيل العربى وفرقة الريحانى وفرقة رمسيس[2] .

وقد ساهمت هذه الفرق وغيرها — بلا شك — فى خلق جمهور مسرحى وكاتب مسرحى وهكذا عرف المسرح المصرى ابراهيم رمزى وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور وعلى باكثير وأحمد شوقى وعزيز أباظه .

وكان هذا الجيل الرائد من كتاب المسرح المصرى تمهيداً للجيل الذى ظهر بعد ذلك فى أعقاب ثورة ١٩٥٢ والذى تكون قبل هذا فى الأربعينيات . حيث ساعده المناخ المسرحى الذى جاءت به الثورة على الظهور والانتشار « ذلك المناخ الذى تقف فيه أمة كبيرة عند مفترق الطرق تفكر : أى طريق تسلك . هذه اللحظة المتسائلة التى تشمل الماضى بالتحليل وتنظر إلى الحاضر بجدية وثورية وتتطلع إلى مستقبل كثير الوعود هى التى تخلق مانسميه اللحظة المسرحية المناسبة »[3] .

وارتبطت القضية الاجتماعية بالثورة منذ بدايتها ، خاصة وأن الثورة لم تلبث أن احتضنت الفكر الاشتراكى وما يتصل به من قضايا العدالة الاجتماعية ، حتى أصبحت « هى المحور الذى تدور حوله كافة قضايانا ومشاكلنا . وكان من المستحيل أن يتغافل المسرح أو ينأى بحكم طبيعته كمنبر تعبير جماهيرى حى عن التصدى لمعالجة هذه القضايا والمشاكل لمعالجتها وعرضها . ومن هنا أرسى

---

(١) د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ، ص ٨٣ .
(٢) انظر د. محمد مندور : المسرح ، ص ص ٤٤ — ٤٥ .
(٣) د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ، ص ٨٤ .

مسرح الستينيات قواعده على أساس مبدئي قوامه التعبير الخالص عن الآمال والآلام والتطلعات الاجتماعية التي تجيش في نفوس الناس . وتلازم هذا مع بروز الواقعية كمدرسة أدبية وفنية خضعت لها جميع ألوان التعبير الأدبي والفني » [1] .

وهكذا شهد المسرح المصري قبيل الستينيات وأثنائها عدداً من كتاب المسرح الذين قادوا مدارس مسرحية متنوعة داخل الاطار الواقعي .

ظهر أولا نعمان عاشور بواقعيته الاجتماعية عندما قدم مسرحية « المغماطيس » ١٩٥٥ ثم اتبعها بمسرحيات : الناس اللي تحت ١٩٥٦ — عفاريت الجبانة والناس اللي فوق ١٩٥٧ — سيما أونطه ١٩٥٨ — صنف الحريم ١٩٥٩ — عائلة الدغرى ١٩٦٣ — عطوة أفندى قطاع عام ١٩٦٥ — وابور الطحين و « ٣ ليال » وغيرها .

وظهر إلى جانب نعمان عاشور عدد كبير من كتاب المسرح منهم يوسف ادريس ولطفي الخولي والفريد فرج وسعد الدين وهبه وميخائيل رومان وعبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور وعلى سالم وغيرهم .

وتنوعت أساليب الدراما واتجاهاتها بين هؤلاء الكتاب ما بين دراما واقعية اجتماعية ودراما واقعية سياسية ، وذلك إلى جانب الدراما الذهنية التي كان قد أرسى قواعدها توفيق الحكيم من قبل ، والميلودراما الشعبية والاجتماعية التي عرفت مبكراً عند اسماعيل عاصم وفرح انطون وابراهيم رمزي وعباس علام وغيرهم .

ومما ساعد على ازدهار المسرح في الستينيات اهتمام الدولة ممثلة في وزارة الارشاد القومي ومن بعدها الثقافة بدور المسرح أعلاميا وتثقيفياً ، فأنشئت المؤسسة المصرية العامة لفنون المسرح والموسيقى والفنون الشعبية ١٩٥٩ ، والادارة العامة للثقافة الجماهيرية في منتصف الستينيات ، كما أرسلت البعثات من الفنيين والموسيقيين إلى الخارج لدراسة كل ما يتصل بفنون الأداء ...

(١) نعمان عاشور : المسرح والسياسة ، ص ص ٤٨ — ٤٩ .

لقد كان نتاج هذا كله أن ازدهر فن المسرح بوجه خاص ازدهاراً لم تشهده الحياة المسرحية من قبل .

وأتاح هذا الازدهار للنص المسرحى أن يتطور بسرعة من الميلودراما إلى الدراما الواقعية الاجتماعية إلى الدراما الواقعية السياسية الرمزية .

ازدهر مسرح الستينيات إذن فى ظل الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية ، فكان منبراً للدعوة الاجتماعية وللتعبير عن الاتجاهات التى نادت بها الثورة وحققت بعضها مثل قانون الاصلاح الزراعى وتأميم الصناعات الكبرى ، وتكوين القطاع العام وغيرها .

ومع هزيمة ١٩٦٧ وبداية السبعينيات شهدت الاشتراكية العلمية مقاومة سعت إلى طمس معالمها خاصة بعد انهيار الطبقة الوسطى التقليدية التى قامت الثورة بأبنائها ومن أجلها ، وبداية ظهور الطوائف الاجتماعية الجديدة من فلول الطبقات التى أضرت الثورة بمصالحها »[1] ومن الافرازات الجديدة التى استنبتها الظروف .

وكان من الطبيعى أن تتوقف الدراما الاجتماعية ، خاصة وأن نظرة الدولة إلى المؤسسات الثقافية والمسرحية أخذت تنحسر فأغلقت المسارح أو توقفت وتوقفت المجلات الأدبية خاصة المجلات ذات الطابع اليسارى وهاجر اليساريون والتقدميون عن مصر .

وكان من المتوقع أن تتوقف الحركة المسرحية فى ظل هذا المناخ ، لكن على العكس استمر الكتاب يقدمون مسرحاً جديداً معجونا بالثورة والتمرد ، خاصة وأن أغلب هذه الأعمال كان يجد صعوبة كبيرة فى العرض لتوقف نشاط المسرح الجاد .

فى السبعينيات حلت تجارب مسرحية جديدة إذن محل الدراما الواقعية .

(١) نعمان عاشور : المسرح والسياسة ، ص ٤٩ — ٥٠ .

اقتربت بعض هذه التجارب من المسرح التعبيرى عند عبد الغفار مكاوى ، واقتربت بعضها من المسرح التسجيلى والمسرح الملحمى عند نجيب سرور وشوقى عبد الكريم ورشاد رشدى وفوزى فهمى وعبد العزيز حموده ، واتجهت بعض التجارب الأخرى إلى الاقتراب من مسرح العبث والتجريب الرمزى عند السيد حافظ ورأفت الدويرى وعبد اللطيف درباله .

* * *

نستطيع إذن . وفى ضوء ما تقدم ــ أن نلاحظ أن المسرح العربى الحديث فى مصر بدأ فى أحضان الميلودراما التى شهدت ميلاد المسرح الفنى فى مصر وامتدت حتى الستينيات مع الدراما الذهنية والدراما الواقعية الاجتماعية والدراما الواقعية السياسية .

وعندما انحسرت الواقعية فى أواخر الستينيات كانت الفرصة مهيأة للتجريب فى المسرح ، فجاءت التجارب التى شهدها مسرح السبعينيات والتى تنوعت حول التجريب فى مسرح ملحمى ومسرح تجريدى .

* * *

البـــاب الأول

مسرح الميلودراما

ظهرت الميلودراما شكلاً مسرحياً له مميزاته فى المسرح الغربى فى القرن التاسع عشر [١] وتحددت ملامحه آنذاك بأنه مسرح قائم على « تبنى القضايا الاجتماعية الملتهبة وابرازها ، والتعبير عنها تعبيراً واضحاً وملتزماً وسهل الوصول إلى قلوب الناس » [٢] .

والعالم الذى تصوره الميلودراما عالم تنفصل فيه الأفعال عن الشخصيات بفواصل أخلاقية واضحة مع مراعاة العدالة الأخلاقية التى تنتصر للفضيلة وتعاقب الرذيلة رغم كثرة المآسى التى يعانى منها الفضلاء على يد الخبثاء والأشرار الأقوياء » [٣] .

وتميل الميلودراما غالبا إلى الافراط والمبالغة فى تصوير الشخصية ، فتظهرها فى صورة أشد عنفاً ، وفى حالة لايحتمل أن نجد لها شبيها فى الخير أو الشر فى

(١) د. رشاد رشدى : نظرية الدراما ، ص ١٣٢

وأنظر Eric Bentley : Bernard Shaw, p. 134

وأنظر كذلك Maurice Disher : Blood and Thunder

(٢) د. على الراعى : مسرح الدم والدموع ، ص ٣٠ .

(٣) د. رشاد رشدى : نظرية الدراما ، ص ١٣٣ .

الحياة الواقعية . فهى شخصيات نمطية متطرفة ، ومن أجل هذا أتهم مؤلفوها بافتقارهم إلى البصيرة السيكلوجية الصادقة (١)

اعتمدت ميلودراما القرن التاسع عشر — فى الغالب — على نماذج مكررة من الشخصيات كان يتألف عادة من البطل والبطلة والشرير والشخصية المضحكة ، كما اعتمدت على الاثارة والاسراف فى استخدام وسائل التجسيد المسرحية وخاصة المؤثرات الموسيقية .

وارتباط الموسيقى بالميلودراما ارتباط يعود إلى النشأة الأولى لهذا اللون المسرحى فى القرن الثامن عشر ، عندما كتب بعض الدراميين مسرحيات تستخدم الموسيقى والأحداث المثيرة والمناظر اللافتة للحس والنهاية السعيدة . وأطلقوا عليها هذا المصطلح الذى يجمع فى ترجمته بين المسرحية وبين الغناء فى مغناة درامية (٢) .

* * *

ومن أشهر كتاب الميلودراما الاجتماعية فى القرن التاسع عشر : الألمانى أوجست كوتزيو (١٧٦١ — ١٨١٩) August Von Kotzebue والفرنسى رينى بيكسير يكورت (١٧٧٣ — ١٨٤٤) René de Pixérécourt اللذان عمدا فى مسرحهما إلى امتاع المتفرج واثارته من خلال موضوعات امتزج فيها العنف بالمثالية والدموع بالدماء .

وقد لعبت الميلودراما الاجتماعية بعد ذلك دوراً هاماً فى مساندة قضايا التقدم والاصلاح الاجتماعيين ، وفى تحقيق نوع من الاتزان النفسى أو التطهير الشعبى الذى يأخذ شكلاً من الرثاء النفسى يبديه المتفرج من خلال رثائه للبطل الذى يداه أمامه مكروباً ، وكذلك من خلال الخوف من الشرير الذى يتصدى دائما للخير »(٣).

(١) مارجورى بولتون : تشريح المسرحية ، ص ٢٣٩ .

(٢) د. ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدارمية ، ص ص ٢٧٢ — ٢٧٣ .

(٣) مارجورى بولتون : تشريح المسرحية . ص ٢٤٤

وهذا هو السر فى انجذاب الجماهير الشعبية لهذا الفن المسرحى .

والواقع أن نجاح الكاتب الميلودرامى يرتكز على قدرته على تجسيد الخوف وصبه فى قالب إنسانى يوحى لنا بأن الانسان الشرير الذى نراه على المسرح هو سوبرمان الشر وليس مجرد فرد شرير .

وإلى جوار هذا فإن الميلودراما ترتكز رؤياها فى قلة من الأشخاص ، ولهذا فإنها تركز الشر فى حفنة من الناس وأحيانا فى فرد واحد .(١).

وتتميز الميلودراما إلى جانب السمات السابقة بعد خصائص أخرى منها الاعتماد على الصدفة والمبالغة ، ومنها سيطرة الخطابية على الحوار . وهذه الخطابية — فى الواقع — جزء من الحركة البارزة التى تملأ الحواس جميعاً بكل ما هو عنيف وغير معقول فى الطبيعة الانسانية العادية .

وبفضل رواجها الشعبى ، غزت الميلودراما المسرح الأوربى وأثرت على عدد كبير من مؤلفيه بعد ذلك . فيذكر النقادلابسن وشو وتنيسى ويليمز وأرثر ملر ودورنيمات وغيرهم من معاصريهم ، عدداً لا بأس به من المسرحيات التى تدخل ضمن الميلودراما الاجتماعية .

هذا وقد أثرت تلك الخصائص التى اتسمت بها الميلودراما على طبيعة القالب الدرامى لها ، فنراها مسرحية جيدة الصنعة محبوكة محكمة تعتمد على فصول ثلاثة أو أربعة حلت محل الأحداث المتعددة فى التراجيديا (٢) .

* * *

وقد تكون الميلودراما عملاً دراميا غير ناضج وغير ذكى بالقدر المطلوب ، حيث أنها لا تتطلب عمقاً كبيراً فى رسم الشخصيات ، كما أنها تعتمد فى الغالب على حدث محدود المعالم بسيط فى حبكته ومواقفه وحيله الفنية التى

(١) د. على الراعى : مسرح الدم والدموع ، ص ٥٠ .
(٢) روبرت بروستاين : المسرح الثورى ، ص ٢٥ .

تفضى إلى رقة مشاعر مفتعلة مصنوعة ، الا انها مع هذا تقدم لنا الطريقة التلقائية فى النظر إلى الدنيا من خلال رؤية قد تكون خيالية إلى حد ما ، الا أنها مع هذا تمكن المسرح من أن يقدم عالما سحرياً حريصا على أرضاء ميول الجماهير إلى الاثارات القوية والأحاسيس الجياشة الصخابة »(١).

ومن الطبيعى أن يوجه إلى الميلودراما الشعبية والراقية ـ كذلك ـ عدد من الملاحظات ، لأنها تمثل فى الواقع الطور الأول فى الدراما الحديثة « إنها الدراما فى شكلها الفطرى ـ الأول ، إنها جوهر الدراما . والحافز لكتابة الدراما هو فى المحل الأول ، حافز لكتابة الميلودراما »(٢)

وهكذا تأتى أهمية الميلودراما من أنها « وفت بالحاجة الأساسية للمسارح المعاصرة ، واستحدثت لها تكنيكا فعالاً ، وضمنت لها جماهير كبيرة متحمسة »(٣).

* * *

أما عن المسرح المصرى الحديث وارتباطه بالميلودراما ، فالملاحظ أن البداية الفنية لهذا المسرح كانت فى ظل الميلودراما ، وذلك لعدة أسباب منها أن الميلودراما هى البداية الطبيعية للدراما الحديثة ومنها أن ظروف هذا البدايات الفنية فى مصر كانت معاصرة لظهور الحركة الرومانسية فى الأدب العربى الحديث . والميلودراما بطبيعتها مسرحية خلاصية ذات سمات رومانسية »(٤).

ومن هذه الأسباب أيضا أن مرحلة الاقتباس والتمصير والاعداد ، التى سبقت المسرح الفنى ، والتى يمثلها يوسف وهبى وابراهيم رمزى ولطفى جمعه وحسن البارودى ونجيب الريحانى وعباس علام وأمين صدقى وغيرهم ، هذه المرحلة اهتمت بتقديم أعمال من الميلودراما الشعبية التى اعتمدت على تركيبات مفتعلة للمواقف المسرحية ، تحرص على أن تنتهى فى كل موقف عند شىء يثير الاضحاك .

(١) ملرجورى بولتون : تشريح المسرحية ص ١٢٩

(٢) د. على الراعى مسرح الدم والدموع ، ص ٥٥

(٣) المرجع السابق ص ٣٩

(٤) أنظر . روبرت روستاين المسرح الثورى ص ٩

وقد مكنت هذه الأعمال المسرح من أن يدخل حياة الناس فى فترة كانت الحركة الوطنية الجديدة فى مصر ، والتى مهدت لقيام ثورة ١٩١٩ ، قد أخذت فى التبلور مما ساعد المسرح على أن يمثل آنذاك منطلقاً ورامياً جديداً للطبقة الوسطى المصرية الناشئة . ومن هنا كان التصاقه بنشاطهم السياسى والفنى والفكرى [١] .

* * *

---

(١) نعمان عاشور : المسرح والسياسة ، ص ٣٠ .

الفصـــل الأول

الميلودراما الشعبية وبدايات المسرح الفنى

ولدت الميلودراما المصرية فى نسيج متفاعل من الخبرة الفنية التى بدأت تتكون نتيجة مصاحبة للمسرح الممصر والمقتبس ، ومن المواد الأدبية المحلية والتى كانت تتمثل فى حكايات ألف ليلة وليلة والمقامات وفنون خيال الظل والقصص الشعبى والقصص الدينى .

وقام بدور الريادة فى هذا المجال اسماعيل عاصم وعباس علام وفرح انطون ومحمد تيمور وانطون يزبك وابراهيم رمزى .

* * *

كتب اسماعيل عاصم ثلاث مسرحيات هى : صدق الاخاء وحسن العواقب وهناء المحبين وذلك مابين عامى ١٨٩٤ — ١٨٩٧ (١) .

وفى هذه الأعمال الأولى قدم اسماعيل عاصم بعض المشكلات الاجتماعية المعاصرة التى تهدف إلى اصلاح حال المجتمع بتنوير العقول بالعلوم النافعة ، كما

(١) انظر د. على الراعى ، مسرح الدم والدموع ، ص ٥٧ ، وانظر كذلك د. فؤاد رشيد : تاريخ المسرح العربى ، ص ١٠٥

استعرض جوانب من المتغيرات الاجتماعية فى عصره ومدى مافيها من تأثير على المجتمع وأبنائه .

قدم اسماعيل عاصم رؤيته هذه فى لوحات (فصول) هى مزيج من فنون المقامة وألف ليلة وليلة وخيال الظل ، فكانت المسرحيات حواراً مجرداً لايكشف عن شخصيات لها معالمها الانسانية ، كما سارت الأحداث وهى تتحرك عشوائيا بمنطق الصدفة . على أن الذى يعنينا هنا هو مانجده فى هذه المسرحيات من بذور ميلودرامية ، تمثلت فى اعتماد المسرحية على الشخصية النمطية وفى تحريك الأحداث من خلال شخصية البطل الفاضل الذى تصادفه الصعاب فى طريق حبه ، فيزرع له الشرير العديد من المشاكل والصعاب التى يتغلب عليها فى النهاية ، لتنتصر المسرحية للفضيلة بعد انهزام الشر .

كما نجد كذلك الانقلاب المفاجىء المتطرف فى نهاية المسرحية حيث يتحول الشرير أحيانا بعد أن يمر بتجربة قاسية عقاباً له إلى تائب نادم محب للفضيلة .

أيضا نجد اسماعيل عاصم يستخدم فى مسرحياته هذه الأولى عدداً من الاكتشافات المصطنعة المثيرة ذات الطابع الميلودرامى .

وتلعب هذه الاكتشافات دوراً هاماً فى تطوير الأحداث وتصاعدها على نحو مانرى فى الفصل الثانى من مسرحية صدق الاخاء [1] ، عندما ذهب نديم يطلب العون من صديق والده « صديق » وهو لايعرف انه والد عزيز الذى حال بينه وبين زواجه من أخته .

وتتأزم المشكلة فقد أنفق نديم كل ماورثه وأصبح معدماً وهنا تدخل عليه عجوز تقول إنها كانت صديقة لوالده واعتادت أن تعطيه من مالها مايتاجر لها به ، وتودع لدى نديم خمسة آلاف دينار وقرطاً ثمينا ، ثم تكون هذه العجوز بعد ذلك أم صديق ، أرسلها متخفية لنجدة نديم .

---

(1) نص المسرحية مخطوط لفرقة التمثيل العربى ، مؤرخة بتاريخ ١٩٠٦/٣/١٥ .

ويلتقى نديم بشاب ملثم أعطاه فى جواهر القرط عشرين ألف دينار وعلمه أصول التجارة ، ويكون هذا الشاب الملثم هو صديق .

وفى الفصل الثالث من نفس المسرحية أيضا عدد من الاكتشافات المثيرة ، مثل عصابة قطاع الطريق التى تهجم على الملكة وابنتها ، ونجاتها على يد نديم الذى أصبح فارساً فى رفقة من أصحابه .

ويقع نديم فى غرام ابنة الملكة التى يتزوجها فى الفصل الخامس مع نهاية المسرحية .

واضح فى مسرحية صدق الأخاء — من خلال ما قدمناه من ملاحظات عنها — أن الحدث الميلودرامى هنا يتطور من خلال فعل الشخصية الشريرة « نديم » أكثر . وهى أحداث فى جملتها يقع تأثيرها الأكبر على الشخصية الخيرة (صديق) الذى أحب أخت نديم وأراد أن يتزوجها ، ولكن نديم الوارث المتلاف الذى دللته أمه كان منصرفاً إلى لهوه ، فيصرف صديق بحيلة اخترعها بأن قال له إن أخته مخطوبة من آخر ، وهى موافقة على هذه الخطبة .

فشخصية صديق هنا شخصية أخلاقية ، تتمتع بعدد من الفضائل الأخلاقية والاجتماعية وفى مقدمتها صدق الاخاء .

وفى مقابل هذه الشخصية ، تقوم شخصية نديم ، وهى شخصية لا مبادىء لها ولا خلق .

وتسير الأحداث ، فتظل شخصية صديق على حالها لم يتغير منطقها النفسى والأخلاقى . أما شخصية نديم ، فبعد أن نال عقابه يأتى التحول أو الانقلاب فى نهاية المسرحية وقد تحول نديم كلية إلى النقيض تماماً ، فيبارك زواج أخته من صديق ، ويتزوج هو ممن أحبها وأنقذها ببطولته .

كذلك لم تخل مسرحيات اسماعيل عاصم الميلودرامية هذه فى نصوصها من اتاحة الفرصة لمشاهد غنائية واستعراضية على نحو ما كان شائعا آنذاك فى

الأعمال التي كان يقدمها سلامه حجازى واسكندر فرح وأولاد عكاشة فى مسارحهم . وخير مثال على هذا مشهد الحان فى الفصل الأول من مسرحية « صدق الأخاء » بما فيه من لهو وغناء ، وينتهى المشهد بنشيد غنائى يلخص مشكلة نديم ويحضه عليها .

تقول روزه :

نديم سكر وصبح بالهم وصار بغلبسه فى غم
وكم أقوالك يا ابن الناس فضلك من الخمرة والكاس

إلى أن تقول :

ضيعت مالك فى الأتلاف بين الخمورجى والصراف
ما هكذا فعل الاشراف ابكى على روحك واندم

ويردد الجميع :

يارب عفـــواً باغفــار عما أجرينا من أوزار
واستر علينـا يا ستـار فأنت بالجانى أرحـــم

وهكذا مثلت أعمال اسماعيل عاصم ميلاد المسرحية الفنية المصرية ميلاداً ميلودرامياً « فهى تتأرجح بوضوح بين فن المسرح وبين الفنون القولية الموروثة وهى تحاول جاهدة أن تكسر اطار المقامة والحكاية وتسعى إلى شكل أكثر فعالية منها وهو المسرحية ، وهى تبذل جهداً واضحاً لتنتقل من مفهومهات العصور الوسطى للحياة والناس إلى مفهومات أكثر عصرية تتناول الجذور العميقة للمجتمع بالفحص والاختيار »[1] .

* * *

وفى عادم ١٩١٣ ، مثلت فرقة جورج أبيض على مسرح الأوبرا مسرحية

---

(١) د. على الراعى : مسرح الدم والدموع . ص ٧٥ .

« مصر الجديدة ومصر القديمة » لفرح أنطون[1] كما قدم أنطون فى العام نفسه مسرحية أخرى أقل فى القيمة الفنية عن الأولى ، هى مسرحية « بنات الشوارع وبنات الخدور » إذ يغلب عليها الميل الاستعراضى .

ومسرحية مصر الجديدة ومصر القديمة أقرب إلى ميلودراما المواقف . وقف بها كاتبها موقفاً حائراً بين الرومانسية والطبيعية .

فقد أراد الكاتب من خلالها أن يقارن ويناقش بين مصر فى عصر وبين مصر قبلها ، منتقضاً بعض التغيرات الاجتماعية وما صاحبها من تأثير سلبى على القيمة الأخلاقية .

والموقف بطبيعة الحال — هنا — يقتضى تصويراً واقعياً يعتمد على الملاحظة والتسجيل والمناقشة التى تتحرك بدافع الغيرة الأخلاقية ، لذلك لم يبخل المؤلف على مسرحيته فزودها بمناقشات فكرية واجتماعية كثيرة كما نرى فى الفصل التمهيدى فى المناقشات الجدلية التى قامت بين مهفهف وابن عمه حول ما أخذناه من مساوىء الغرب .

ومسرحية مصر الجديدة — كما قلت — ميلودراما مواقف ، فالكاتب يقدم من خلالها صورة اجتماعية عريضة تتحرك فيها شخصيات يميل بعضها إلى المزاج الرومانسى مثل « المز » والبعض الآخر إلى المزاج الواقعى مثل « مهفهف » ، بينما يتردد البعض بين الرومانسية والواقعية على نحو ما نرى فى شخصية فؤاد .

أما الشخصية الميلودرامية فى العمل ، فلا نكاد نجدها الا فى شخصية « خريستو » صاحب الحان ، فهو مثال نمطى للشخصية الشريرة بكل ما فيها من سواد متمثل فى الشر والاستغلال .

ولا نستطيع أن نقول عن المسرحية إنها عمل محكم الصنعة كما هو الحال فى

(١) أنظر محمود كامل : المسرح الغنائى العربى ، ص ١٩ ، و د. على الراعى : مسرح الدم والدموع ، ص ٧٧ وأنظر كذلك ، محمد كمال الدين ، رواد المسرح المصرى ، ص ٨٩ .

الميلودراميات عامة ، فالمسرحية ذات قالب فضفاض « مبنية على الحوادث المتلاحقة وليس على الحدث الواحد ، وهادفة إلى النقد الاجتماعى من خلال مزيج من الريبورتاج وتصوير الشخصيات ووصف البيئة وصفاً دقيقاً ، ثم دفع هذا كله إلى التصارع والتفاعل لينبع منه شكل فنى فضفاض يحوى أشخاصاً عديدين وحكايات كثيرة » [1] .

كذلك لم تخلص مسرحية مصر الجديدة نهائيا إلى طبيعة النص المسرحى ، إذ يغلب عليها فى أجزاء كثيرة الاقتراب من ملامح الرواية ، وربما أراد لها المؤلف أن تقرأ مثلما تمسرح .

* * *

وفى نفس العام الذى قدم فيه فرح أنطون « مصر الجديدة ومصر القديمة » قدم عباس علام مسرحية « أسرار القصور » التى مثلت لأول مرة عام ١٩١٥ [2] .

وربما كانت مسرحية عباس علام أكثر اقتراباً من مفهوم الميلودراما الاجتماعية من مسرحيات اسماعيل عاصم وفرح أنطون .

فهى مسرحية عصرية كما يقول عنها عباس علام ، أى أنها تركز على القضايا والمشاكل العصرية ، كما أنها أكثر التزاماً بحرفية المسرحية المحكمة الصنعة « التى تستخدم الاثارة استخداماً واضحاً وبلا تردد ، وتبنى الشخصيات والمشاهد ، وتقيم الفصول وتخلق المواجهات بين الأبطال توسلاً إلى تقديم مشكلة اجتماعية تقديماً زاعقاً تنطلق فيه الألفاظ الرنانة وتعربد الشخصيات وتدوى طلقات المسدسات ، ويتحول الشخص من شرير إلى بطل وبالعكس فى ثوان ، بينما

---

(١) د. على الراعى : مسرح الدم والدموع ، ص ٨٢ .

(٢) غير الكاتب اسمها بعد ذلك إلى « ملاك وشيطان » حين مثلتها فرقة عكاشة ١٩٢٢ .

يظل شخص آخر أسود طول الوقت من فرط الشر ويبقى آخر ناصعاً كالنور من شدة ما هو فيه من خير »[1] .

والمسرحية كما لاحظ الدكتور على الراعى فى دراسته عنها ، تنتمى إلى كوميديا الخيانات الغرامية والميلودراما المعروفة فى المسرح الفرنسى[2] ، فهى تقوم على المثلث الفرنسى المعروف والمكون من الزوج والزوجة والعشيق من خلال بناء ميلودرامى تتوزعه شخصية زينب الفتاة الطيبة الرقيقة ، التى لاتتورع عن وضع نفسها موضع الإتهام لانقاذ أسرة .

وسامية مثال الشر الذى لايتردد ، فتدفع زوجها إلى الافلاس والاستدانة ، وتعشق عليه .

وحليم الذى يقف متردداً بين ارضاء حبه لزينب وبين ارضاء رغبة والده فى أن يتزوج بسامية وبعد سلسلة من الأحداث المثيرة يطلق سامية ويتزوج زينب وهكذا يجازى الشر ويتزوج الخير انتصاراً للفضيلة .

وداخل هذا البناء الميلودرامى تناول عباس علام عدداً من المشاكل الاجتماعية مثل الزواج غير المتكافىء والمفارقات التى تحدث نتيجة تخطى الفرد حدود طبقته الثقافية والفكرية .

كذلك تمكن عباس علام فى مسرحيته من أن يسجل تحرك الطبقة المتوسطة فى مصر قبيل ثورة ١٩١٩ ومحاولتها للتحرر من سيطرة الاقطاع .

ولم تخل مسرحية علام من المناقشات الخطابية على نحو ما لاحظنا من قبل فى مسرح عاصم وأنطون . ففى المسرحية مشاهد كثيرة يتحول فيها الحوار إلى خطبة رنانة فى قضية فكرية أو اجتماعية . وهى سمة تميزت بها الفنون الروائية ،

---

(١) مسرح الدم والدموع ، ص ٩٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٠٠ .

عامة آنذاك . فقد كان الكتاب مشغولين بقضايا الاصلاح الاجتماعى والفكرى إلى جانب انشغالهم بتأصيل فنونهم الروائية .

* * *

وهكذا كان علام أكثر الثلاثة الرواد اخلاصاً لطبيعة النص المسرحى ذى القالب المحكم الثابت .

هذا الاخلاص الذى سوف نراه أكثر التزاما بعد ذلك فى مسرح محمد تيمور .وفى الأعمال الأولى لتوفيق الحكيم حيث تخلص النص من المقالية والخطابية والشكل الروائى ، ليصبح نصاً مسرحياً فقط .

الفصل الثانى

الميلودراما الاجتماعية وتطور الاتجاه

قدم اسماعيل عاصم وفرح أنطون وحسن علام — كما لاحظنا — ميلودراما اجتماعية من الأنماط المصرية المعاصرة العادية وقد خضعت لمبدأ التصنيف الأخلاقى مابين خيرة وشريرة .

واحتفظ كل منهم فى أعماله بشىء من الصراع الخارجى القائم بين الشخصيات ، والذى يحرك الفعل التالى .

كما حرص كل منهم أيضا على ادخال أفكاره ومفاهيمه الأخلاقية والاجتماعية فى المسرحية بطريقة بدا فيها المؤلف وكأنه يتكلم من باطن الشخصية ، فبدت على الشخصية من ثم وكأنها ولدت من ذهن مثقف بمحض الصدفة .

وتتقدم الميلودراما أكثر تطوراً واخلاصاً لمفهوم الميلودراما الاجتماعية الغربية وخاصة الفرنسية عند محمد تيمور وتوفيق الحكيم فى مسرحه الاجتماعى وأنطون يزبك

* * *

كتب محمد تيمور ثلاث مسرحيات تنتمى إلى الميلودراما الاجتماعية هى العصفور فى القفص ١٩١٨ وعبد الستار أفندى ١٩١٨ والهاوية ١٩٢١

وقدم توفيق الحكيم مسرحية المرأة الجديدة ١٩٢٣ وعدداً من المسرحيات القصيرة كتبها فى الفترة ما بين ١٩٤٤ ــ ١٩٥٠ ، وجمعها تحت عنوان مسرح المجتمع ، وفى مسرحيات قصيرة تعالج مشاكل اجتماعية وأخلاقية وسياسية . وقدم أنطون يزبك « الذبائح » ١٩٢٥ .

وأول ما نلحظه عند مناقشة هذه الأعمال أننا هنا أمام مسرح ميلودرامى متكامل ، لايكتفى المؤلف فيه باستخدام عناصر ميلودرامية على نحو ما رأينا من قبل ، بل إنه يستخدم الميلودراما روحاً ومنهج بناء . فالمسرحية قضية أو عدة قضايا اجتماعية وسياسية متناثرة بين لحظات من الشعر وأخرى من الأسى مع شىء من الفكاهة والكثير من الاثارة . ويحاور المسرحية البطل والبطلة والشرير والمهرج ، كما تحتفظ أغلب هذه المسرحيات بسر يفشى فجأة عند لحظة التحويل .

فى هذه المسرحيات نرى الحب وقدرته على دفع الناس إلى الأعمال النبيلة ، كما نرى المجرم الشرير الذى يهدد بسر يفجره فى الوقت المناسب .

وفى هذه المسرحيات أيضا يظهر المحب الذى يضحى بنفسه بطريقة مثيرة للعواطف ، والأنانى المفرط فى أنيته فيجرى وراء رغباته محطماً كل شىء .

باختصار حفلت هذه المسرحيات بالتفاؤل والعظات والأخلاقيات والتعليمات كذلك . فلابد للفضيلة الأخلاقية من الانتصار على قوى الشر .

وهذه العناصر فى جملتها عناصر ميلودرامية ، عرفتها الميلودراما الغربية فى القرن التاسع عشر على نحو ما أوضحنا من قبل .

* * *

فى مسرحية « الهاوية » محمد تيمور ، تتحرك الشخصيات داخل اطار قضاياها الاجتماعية ونوازعها الفردية

فالذى يحرك شخصية أمين بك الوارث المتلاف ، ليس فقط نزواته الخاصة ورغباته الآثمة . بل أيضا يحركه موقفه من طبيعته التى يرغب فى الخروج عليها ، لما يراه فيها من نفاق وكذب ومن تسلط التقاليد الاجتماعية التى تقيد حرية الفرد وتلزمه باتباع سلوك معين وأخلاقيات خاصة .

الطبقة الاجتماعية التى ينتمى اليها أمين بك — إذن من وجهة نظره ، طبقة متخلفة ، تحرم أبناءها حرية الانطلاق التى ينشدها أمين تحقيقا لرغباته الخاصة .

ومن الطبيعى أن يحدث التصادم بين أمين بك وبين الواقع الاجتماعى وهو تصادم يولد فى النهاية الفزع الميلودرامى الذى يجمع بين الأسى والضحك والاثارة .

فأمين يدفعه شعوره بضرورة الخروج على متواضعات طبقته الاجتماعية تمشياً مع متطلبات العصرية إلى اختيار زوجة يساير بها روح العصرية ، فيجالسها مع أصحابه ويقدمها لهم على الرغم من استنكار أهله . وهو من ناحية أخرى منصرف إلى ارضاء شهواته وملذاته بين السهر والخمر والمخدرات ، غير عابىء برأى أهله فيه . بل إنه يجد سعادة كبرى فى موقفه هذا . وزتيبة زوجة أمين هى الأخرى توضع فى محك الاختبار أمام قضية الحرية . والحرية هنا هى حرية المرأة ، والمدى الذى يمكن أن تصل إليه ، والحد الذى يمكن أن يسمح لها به .

لقد تزوجها أمين بعد أن أحبها وأشركها فى جزء من حياته الاجتماعية تمشيا مع روح العصرية ، فكانت النتيجة أن أغواها واحد من أصدقاء أمين ، فذهبت إلى شقته ، وكادت تقع فى الخطيئة لولا حدوث المفاجأة المثيرة حيث رآها مجدى صاحب روجها وصاحب عشيقها . وأوشك زوجها أن يضبطها فى شقة أمين ، فقد زاره وهى فى شقته وهنا تدخل المسرحية دائرة السر، وما يستتبعه من كشف فجائى له باعتباره احدى الحيل الميلودرامية .

ويفتضح السر ، اثر مشاجرة بين مجدى وأمين فى مجلس « كوكايين » عندما يفجر مجدى قنبلة السر ، فيكشف عنه لأمين .

هكذا تظهر الحقيقة ببشاعتها الميلودرامية للزوج فلا يستطيع تحملها ويقع ميتا حيث انتابته نوبة من نوبات الكوكايين — عقب المشادة بينه وبين زوجته ، والتى كشفت له فيها حقيقته الضعيفة المنهارة ، وكيف أنه كان شريكا لها فيما وصلت اليه .

ويعقب خاله فى نهاية المشهد التاسع والأخير من المسرحية ، ملخصاً المغزى الأخلاقى والاجتماعى للمسرحية ، بقوله :

« أدى أخرتك يالى مابتحاسبش على نفسك ، ولا على بيتك . ولا على شرفك أدى أخرتك يالى تمشى فى السكة اللى مابترجعش منها حد »[1] وتنزل الستار وقد تجمعت كل خطوط الفزع الميلودرامى « بينما يكون يسرى باشا يقول هذا الكلام وتكون حكمت مرتيمة على أمين ، وتكون رتيبة مرتمية على كرسى وهى تشهق وتبكى » .

ليس من شك فى أننا أمام مسرحية محكمة القالب الفنى ، تبنى الشخصيات والمشاهد بناءً دقيقاً متدافعاً نحو تقديم المشكلة الاجتماعية ، وتتحرك المشكلة هنا كما أوضحنا — خلال الشخصيات الأساسية فى الميلودراما وهى الزوج والزوجة والعاشق والمهرج .

وعلى الرغم من أن المشكلة المتناولة قضية اجتماعية جادة ، إلا أن المسرحية لم تخل عن طبيعة العناصر الميلودرامية التقليدية ، والتى تجمع بين الأسى والضحك والاثارة .

هكذا قدم محمد تيمور ، ميلودراما اجتماعية موفقة ، حافلة بالتطويل والعظات والأخلاقيات .

---

(١) محمد تيمور ، رواية الهاوية ، حياتنا التمثيلية ، ص ٤٠٥

وإلى محمد تيمور ، يرجع الفضل فى بداية استعمال لغة موحدة فى الحوار ، فقد كان المؤلفون قبله يستخدمون أكثر من لغة ، وعلى حسب الطبقة الاجتماعية التى تمثلها كل شخصية . وفى هذا يقول الدكتور على الراعى فى تعقيبه على المسرحية «والحوار فى المسرحية بارع ونشيط وقوى ، يستخدم الكلمة المطلوبة دون تردد ، وهذه هى ميزة ما أقدم عليه محمد تيمور من نبذ الحوار المزدوج الذى جرى عليه من سبقوه »[1] .

وهى لغة ذات نزعة تمثيلية خطابية Representational فى الكثير من المواقف ، خاصة المواقف المشحونة على نحو مانرى فى حديث رتيبه لزوجها فى المشهد الأخير من المسرحية بعد أن افتضح سرها :

« اظنك تنسى الليالى اللى كنت تسهرها بره ؟ أظنك تنسى الليالى اللى كنت تجيلى فيها فى الفجر وأنت سكران مش عارف تنطلق كلمة واحدة ؟ أظنك تنسى لما كنت تقولى وأنت بتضحك : أنا خســـرت ميت جنيه فى القمار ؟ أظنك تنسى لما كنت تقضى معايه فى الأربعة وعشرين ساعة ثلاث أربع ساعات ؟ وأظنك تنسى الجوابات الخصوصية اللى كانت تجيلك من رفايقك ؟ ورفايقك جنسهم إيه ؟ مومسات يبيعوا عرضهم وشرفهم .. مومسات مالهمش ذمة ولا شرف . مومسات فضلتهم على مراتك اللى كانت عايزة تعيش معاك أمينة وشريفة » .

« عمرك ما خلتنى أشعر بأنك جوزى . صحيح ، أنا كنت طايشة ، وماكنتش عارفة أقدر حق الزوجية ، لكن ربنا مادنيش زوج يورينى الواجب . كان واجب عليك تهدينى بدال ماتسيبنى أهوى وتروح تخبص وتلعب قمار وتسكر ، وتعمل كل حاجة تحط بشرفك وبقيمتك »[2] .

« كان واجب عليك يازوجى العزيز انك تعرفنى كل الواجبات دى . أنا

---

(١) د. على الراعى مسرح الدم والدموع ، ص ١٢٧ .

(٢) الرواية ، حياتنا التمثيلية ، ص ٤٠٢ .

ست ضعيفة عرضة لكل شيء — لكن أنت زوجي ، راجل تفهم وتعرف — كان واجب عليك تهديني — صحيح أنا كنت طول النهار في الدكاكين والفسخ ، وبالليل كنت في التياترات — لكن ماعرفتش شفيق لا في الدكاكين ولا في الجزيرة ولا في مصر الجديدة ولا في التياترات ، عرفته هنا في بيتك وقدام عينيك لأ ، ومين اللي قدمني له ، حضرتك ، زوجي العزيز اللي شايفاه قدامي دلوقت يبكي على شرفه وعرضه »[1]

* * *

وباستثناء شخصيتي أمين ورتيبة ، نجد سائر شخصيات المسرحية وقد غلبت عليها السطحية وبساطة التناول : وهو شيء مألوف في الميلودراما . وعلى هذا النحو تطالعنا شخصية حكمت والدة أمين ، وشخصية يسرى خاله ، وشفيق ومجدى صديقيه .

* * *

على هذا النحو حفل مسرح تيمور ، بعدد وافر من الخصائص الميلودرامية التي تدين بالنصيب الأكبر للميلودراما الفرنسية .

* * *

أخذ توفيق الحكيم مشهد العشيقة المذعورة ، وهي محبوسة في غرفة نوم عشيقها ، بينا هو في الخارج ، يسعى إلى معرفة السر .

وهو — أي هذا المشهد — من المشاهد التقليدية في الميلودراما الفرنسية ، وأقام حوله مسرحية « المرأة الجديدة »[2]

(١) المصدر السابق ، ص ٤٠٣ .

(٢) قدمتها فرقة عكاشة ١٩٢٣ .

تناول الحكيم فى مسرحيته « المرأة الجديدة » مشكلة اجتماعية كانت ملحة زمن المسرحية وهى قضية السفور والحجاب . وكان هدف الحكيم من وراء عرضه لهذه القضية أن يظهر قلقه من أثر السفور فى فكرة الزواج عند الشباب من الجنسين من ناحية ، ثم أثر الاختلاط على الحياة الزوجية وبناء الأسرة من ناحية أخرى .

أقام الحكيم مسرحية المرأة الجديدة على مبدأ المغالطة ، فقد عرّفت نعمة صديقتها ليلى بزوجها سامى ، وتركتها تخالطه فاختطفته ليلى منها . أما نعمة فهى الأخرى عشيقة لنجيب بك حلمى الذى يسكن احدى شقق عمارة والد ليلى — محمود بك — وهو رجل عربيد متلاف ، يفكر فى التخلص من ابنته ليلى ليخلو إلى عربدته ، فيحاول أن يزوجها من نجيب .

لكن المشكلة فى « المرأة الجديدة » أن ليلى لاتريد أن تتزوج إلا بعد صداقة تقوم بين الرجل والمرأة ، كما أن نجيب يرفض الزواج مكتفيا بمن يصاحبه من أمثال نعمت .

وإلى جانب هذه الشخصيات ، فبالمسرحية عدد آخر من الشخصيات ليس بالقليل مثل محمود وشاهين وعلى أصدقاء محمود بك وفاطمة هانم زوجة على ، مما أضعف بناء المسرحية وسطح شخصياتها ، فأصبحت كما يقول الدكتور مندور عنها شخصيات « غير محدودة الأبعاد والأدوار »[1] .

وتعتمد مسرحية المرأة الجديدة اعتماداً كبيراً على المواقف المصطنعة المليئة بالمفاجآت .

ففى الفصل الأول يعلن الخادم فى منزل محمود بك قدوم سيدة ، فيتذكر محمود أن معه موعداً مع سيدة فى الساعة السادسة ، فيطلب من رفاقه أن يختبئوا . وتكون المفاجأة فى صور مكررة ، فالقادمة مرة فاطمة هانم زوجة على

---

(١) د. محمود مندور : مسرح توفيق الحكيم ، المسرح الثاوى ، ص ٢٣ .

صديقه جاءت تبحث عن زوجها ، ومرة هاشم أفندى محصل ايجارات ، وثالثة ابنته ليلى التى ماتت عمتها وجاءت لتعيش معه .

وفى الفصل الثانى ، تأتى نعمت لزيارة عشيقها نجيب ،وتفاجأ بليلى هناك ، وكان هاشم قد دعاها إلى الدخول عند نجيب لتتفاوض معه فهو لايدفع الايجار .

وفى الفصل الثالث الذى دارت أحداثه فى عزبة محمود ، عندما يهم نجيب بالانصراف تحضر نعمت وتتلقاه بالأحضان ، وفى هذه الأثناء يحضر سامى زوجها وتكون مناسبة موقف ميلودرامى مشحون .

الشخصيات الرئيسية فى مسرحية « المرأة الجديدة » شخصيات نمطية ، على الرغم من أن المسرحية ليست مسرحية شخصية ، بقدر ماهى مسرحية مشكلة .

فنعمت نموذج للمرأة المتحررة المتزوجة ، وليلى نموذج للمرأة المتحررة التى لم تتزوج بعد . وسامى ومحمود بك ونجيب نماذج للرجل المصرى فى عشرينيات هذا القرن .

وكلها شخصيات واضحة المعالم بسيطة فى تناولها الفنى ، بل ربما كانت شخصيات محمود تيمور ، خاصة فى الهاوية ، أكثر منها تحديداً وعمقاً .

* * *

وحول نفس المشكلة التى أقام عليها الحكيم مسرحية « المرأة الجديدة » وهى مشكلة حرية المرأة الحديثة ، أدار ابراهيم رمزى (١٨٨٤ ــ ١٩٤٩) بناء معظم مسرحياته الاجتماعية ، وأنضجها مسرحية « صرخة طفل » .

تنتمى ميلودراميات رمزى إلى مايمكن أن نسميه بالمسرحية العائلية « حيث تتوفر لكل شخصية عائلتها ، ولكل غرفة رياشها الثمين ونوع من الجو

[illegible] ، ثم أن [illegible] تحاول الأحداث
كشفه » (١) .

فى مسرحية « صرخة طفل » (٢) يتناول ابراهيم رمزى مشكلة حرية المرأة الحديثة من خلال ثلاث أسر هى : أسرة على بك المحامى وزوجه زهيرة ، ثم أسرة خليل بك الطبيب ابن عم على بك وأخته التى لاتظهر على المسرح . والأسرة الثالثة تضم عطية أخت زهيرة وبشير أغا الذى رباها وعلمها فى سراى قسطلى باشا فأصبح الأب للفتاتين عطية وزهيرة وهما ابنتان بالتبنى للست الكبيرة امرأة قسطالى باشا .

مسرح الأحداث بهو فيلا على بك فى مصر الجديدة . يحرص المؤلف على أن يسجل كل جزئياته فى بداية المسرحية . والزوجة زهيرة فيها الكثير من بصمات المرأة فى مسرح ابسن فهى تواقة للحرية ، متمردة على ماهى فيه ، فلا يروق لها انشغال زوجها عنها بأعماله فتنصرف إلى عشق خليل .

وخليل متردد بين عشقه لزهيرة وحبه لعطية التى يرغب فى الزواج منها ولكنه يتردد هنا أيضا بسبب مايراه من أحوال المرأة العصرية مما يجعله متخوفاً من أمر الزواج . وبسبب عدم توافر المال اللازم للزواج أيضا .

وسر العشق يعرفه بشير أغا ، وعلى الرغم من أنه يهدد باستعمال سلاحه إلا أن الزوجة زهيرة تبدو فى الغالب وكأنها غير مكترثة لافتضاح السر وكشفه ، ولكن لأن حامل السر هنا شخصية فاضلة نجدها تحتفظ بالسر حتى النهاية ، وتستغله فقط فى الخير . فيتزوج خليل بك من عطية رغم وقوف زهيرة فى وجه هذا الزواج ، وتصبح أمام زهيرة فرصة للتغير .

فى مسرحية « صرخة طفل » حبكة تتحرك فى سرعة لولا رتابة الحوار

---

(١) ريموند وليمز : المسرحية من إبسن إلى إليوت ، ص ٥٩ .
(٢) ابراهيم رمزى : مسرح ابراهيم رمزى ، ص ١٠٥ وما بعدها .

التعليمى كالحوار الذى دار بين على وخليل فى الفصل الثانى عن الزواج والمرأة المصرية ومفهوم الحرية .

وتتحرك هذه الحبكة حول بعض المشاهد المتداولة ـــ كما لاحظنا ـــ وهى مشاهد ثنائية فى أغلبها بقصد التركيز

ويحرك هذه الحبكة السر الكبير الذى يعلم به الجميع ماعدا الزوج . أما المفاجأة فهى مفاجأة غير متوقعة ، إذ تنتهى أحداث المسرحية ، ويظل السر معلقاً بالنسبة للزوج .

وقد نجح المؤلف فى أن يوفر لمسرحيته الاثارة والدهشة عندما علق السر على هذا النحو .

أما الشخصيات ، فهى صورة صادقة للشخصية الميلودرامية البسيطة الواضحة التى تصور واقع الحياة الاجتماعية العائلية ، والتى تكشف فى تحركها باستمرار عن أحداث وشيكة الوقوع .

* * *

ويبدو أن نتاج العشرينيات والثلاثينيات من الميلودراما الاجتماعية كان واقعاً تحت تأثير واضح لمسرح ابسن وخاصة مرحلته الاجتماعية التى أنتج فيها « بيت الدمية » و « الأشباح » .

فشخصية زهيرة « صرخة طفل » لابراهيم رمزى شخصية توافرت فيها كمية لابأس بها من الحيرة والقلق وعدم الاستقرار . كما أنها طوال العمل تكافح فى سبيل التحرر من قيم اجتماعية تراها زائفة ، وهى سمات نراها بوضوح أكثر فى شخصية المرأة عند ابسن .

ومثل هذا التكوين للمرأة الابسنية نراها أيضاً فى ميلودراميات يوسف

وهبى وأنطون يزبك على نحو ماتكشف لنا شخصية نورسكا فى مسرحية « الهاوية » ليزبك ، وشخصية حسنية فى « أولاد الفقراء » ليوسف وهبى .

* * *

ويبدو أن البناء الميلودرامى قد أثر بصورة كبيرة على الحياة المسرحية فى مصر حتى قرب نهاية النصف الأول من القرن العشرين ، فوجدنا تأثير الميلودراما يتجاوز المسرحية الاجتماعية وهى المسرحية الأكثر التصاقاً بالبناء الميلودرامى ، وأمتدت لتبسط نفوذها على المسرحيات التاريخية والسياسية كما نرى فى مسرح على أحمد باكثير ومحمود تيمور .

بل إن تأثير الميلودراما استمر بعد ذلك مع نضوج الدراما الاجتماعية فى مسرح الستينيات كما فى مسرح فتحى رضوان وفى الأعمال الأولى لميخائيل رومان .

* * *

الفصل الثالث

بين الميلودراما والدراما الاجتماعية



كتب على أحمد باكثير عدداً لا بأس به من المسرحيات التاريخية والسياسية والاجتماعية تنتمى فى بنائها الفنى إلى البناء الميلودرامى .

ومن هذه المسرحيات « شيلوك الجديدة » ، « مسمار جحا » ١٩٥١ ، « الدكتور حازم » ، « أمبراطورية فى المزاد » ١٩٥٧ ، « الدنيا فوضى » ، « قطط وفيران » ١٩٦٢ ، « جلفدان هانم » ١٩٦٣ ، « حبل الغسيل » ١٩٦٥ .

فى مسرحية « مسمار جحا » استعار باكثير عدداً من الأسماء التاريخية العربية لمضمون ورؤية عصرية . فالمسرحية ذات بعد سياسى يتناول قصة الاستعمار البريطانى لمصر وفساد الحكم داخل البلاد ، وإن حاول المؤلف أن يقدم إيهاماً بأن الأحداث فى المسرحية أحداث تاريخية أبطالها جحا الامام والواعظ ، وأبو صفوان الفقيه والوالى وعدد آخر من الشخصيات الثانوية .

وداخل الاطار السياسى للمسرحية أدار المؤلف قضيتين ، الأولى فكرية والثانية اجتماعية .

تناولت الأولى حرية الرأى وموقف الرجل من الكلمة ، ودارت الثانية فى منزل جحا ، حيث تشكو زوجه « أم الغصن » من سوء حالهم وانعكاسه بالتالى على فشلها فى تزويج ابنتهما « ميمونة » زيجة مشرفة . ثم أثر هذا الموقف على الحياة الأسرية لجحا ، خاصة لأنه يريد أن يزوج ابنته من ابن أخيه حماد ، الفلاح الذى لاتطيقه أم الغصن .

أما حكاية المسمار التى جعلها باكثير حلقة الوصل بين القضايا العديدة التى طرحها فى المسرحية ، فهى القصة الشعبية المعروفة ، ولكن بطلها هنا « حماد » ابن أخى جحا ، فقد باع دارا لغانم وترك فيها مسمارا له مكانة خاصة عنده ، وطلب من غانم عندما باعه الدار أن يتركه يتردد عليها لزيارة المسمار .

جمع باكثير فى مسرحيته بين البناء الفنى لمسرحية المواقف وبين مسرحية الدور الجماعى ، ومع هذا فقد خرجت شخصياته شخصيات ميلودرامية نمطية ، فالأسود أسود وفقط ، والأبيض أبيض .

وباستثناء شخصيات جحا وأم الغصن وحماد ، نرى سائر الشخصيات سطحية عابرة كما هو الحال فى المسرحية الميلودرامية . هذا إلى جانب أن باكثير لم ينس شخصية المهرج ، فزود بها مسرحيته ممثلة فى شخصية « الغصن » ابن جحا .

ومن المشاهد الميلودرامية المألوفة ، استخدم باكثير مشهد المحاكمة ، وما تسمح به من مناقشات ومجادلات خطابية ، فى مشهد محاكمة جحا .

كذلك استخدم باكثير فى مسرحه عدداً من الخصائص الميلودرامية الأخرى ، ومنها مواقف الاثارة والمفاجآت .

* * *

ويكشف مسرح باكثير بشكل عام عن التناقض العضوى الذى يقوم بين البيئة والفرد ، كما يكشف أيضا عن وعى الكاتب بتغيرات على وشك الحدوث .

وهو وعى مقرون بعدم ثقته بالنظم السياسية القائمة ، ولذلك تبدو شخصياته دائما شخصيات تكافح فى سبيل التحرر من القيم الاجتماعية والنظم السياسية الزائفة . وهى سمات كثيراً مانجدها فى مسرح الميلودراما ، حيث درجت الميلودراما على تبنى القضايا السياسية » [1] .

ففى كل مسرحية من مسرحيات باكثير ، نجد — غالبا — موضوعاً للمناقشة ، تسيطر عليه الدعاية المرتبطه بالعظات . « فشيلوك الجديد » تتناول نكبة فلسطين وقيام الدولة اليهودية والصراع اليهودى العرفى مع تصورات المؤلف لانهاء المشكلة وإن جاءت التصورات على نحو مثالى .

وجلفدان هانم وحبل الغسيل عرضنا لمشكلة الفنان الحقيقى وضياعه فى عالم الفن الزائف .

وفى مسرحية « الفرعون » استخدم باكثير الاطار التاريخى لمناقشة قضية فساد الحكم والسياسة فى مصر الحديثة .

وهكذا الحال فى سائر مسرحيات على أحمد باكثير .

* * *

أخذت الميلودراما تتحرك نحو الدراما الواقعية قليلاً عند عدد من كتابها وخاصة توفيق الحكيم — فى مسرحه الاجتماعى — وابراهيم رمزى وعلى باكثير ، وإن لم تظهر ملامح من الدراما الواقعية لغلبة عناصر الميلودرامى على مسرح هؤلاء الكتاب . ولكننا سنلاحظ فى مسرح محمود تيمور وفتحى رضوان وميخائيل رومان تقدماً متطوراً أكثر ، حيث جاء المسرح عندهم خليطاً من الميلودراما والدارما الواقعية فى مسرح اهتم بالقضايا الاجتماعية والسياسية .

* * *

---

(1) د. على الراعى : مسرح برنارد شو ، ١٠٥ .

كتب محمود تيمور عدداً من المسرحيات منها : الخطيئة — اليقظة — حواء الخالدة — الموكب — المخبأ رقم ١٣ — كذب فى كذب — اليوم خمر — والمزيفون .

وربما كانت مسرحية المزيفون ١٩٥١ هى أنضج هذه الأعمال ، وأكثرها تمثلاً — لوجهة نظرنا — ونحن نتحدث عن المسرحية المصرية بين الميلودراما والدراما الواقعية .

ومسرحية « المزيفون » مسرحية قضية ، يناقش من خلالها المؤلف فساد الحياة السياسية فى مصر قبيل الثورة ، وانعكاس هذا الفساد على الحياة الاجتماعية .

القضية موضوع المناقشة قضية جادة ، حاول تيمور أن يوفر لها جواً من المؤثرات الميلودرامية لاحداث مزيد من التأثير ، ولذلك كانت مسرحيته ثورة موجهة ضد الشخصيات من ناحية ، وضد القوى التى تشد الشخصيات إلى أسفل من ناحية أخرى .

وشخصيات تيمور فى المزيفين ، بالرغم مما قد يبدو على بعضها من جدية مثل شخصية كامل باشا رئيس الحزب وعفيفى بك سكرتير الحزب ، الا أنها فى النهاية شخصيات مجردة من الاحترام ، تتشابه إلى حد ما مع شخصيات تشيكوف ، وكثيراً ماتشعر الشخصية بهذا ، فيقول عفيفى — وقد كان مثالاً فى الشرف والاستقامة ثم تحول عنهما بعلاقته بأمانى زوجة ممدوح — تحت ثقل اليأس وتعذيب الضمير :

« أنا ملوث ، أنا آثم ، يجب أن أعترف بأنى كنت فى ضلال »[1] على الرغم من أنه كان ينصح ممدوح فى بداية المسرحية ، قائلاً له :

(١) محمود تيمور : المزيفون ، ص ١٣٧ .

« طهر نفسك فى بيتك ، تكن طاهراً نقياً فى خارج بيتك . اعلم يا ممدوح أن الاخلاص والأمانة والاستقامة فى الحياة الزوجية أساس للاخلاص والأمانة والاستقامة فى الحياة كلها » (١).

وشخصية عفيفى فى سرعة تحولها الميلودرامى صورة من شخصيات أخرى كثيرة فى نفس المسرحية ، مثل شخصية كامل رئيس الحزب الذى يتنازل عن مبادئه ونزاهته ، ثم يستنكر من نفسه هذا التحول فيقدم استقالة وزارته .

وتتوزع أدوار الخير والشر فى المسرحية ، فنرى كامل يمثل الخير فى جزء كبير من المسرحية ، وكذلك منيب متصدر حركة العمال ، والمعلم فتوح . أما شخصيات الشرير المطلق ، فهى كثيرة فى المسرحية ، أهمها الزفتاوى ومعه أبوحجاب الساعى ولبيب بك وفريد بك الوزيرين المرتشيين .

أما موضوع المسرحية ، فهو موضوع مستمد من الحياة المعاصرة ، أراد فيه المؤلف أن يقدم شخصيات تكافح فى سبيل التحرر من القيم الاجتماعية الزائفة ، وفى سبيل ذلك تسعى إلى التحكم فى الظروف المحيطة بها . ولكن لأن الهوة كانت كبيرة بين هذه الرغبات وبين ظروف الحاضر ، لذلك سقطت أغلب هذه الشخصيات ، وترددت وعجزت فى سعيها .

فقد أدى التسامح والمهادنة والتفريط فى بعض الأمور البسيطة من كامل باشا إلى تحوله كلية عن مبادئه .

يقول كامل باشا عقب تقديم استقالته :

« الحق أننا لم نتطور ، بل أننا لم نتغير ، ولكننا انحرفنا ، فلنتصارح ولنقل أن ما كان منا شطط وانحراف » (٢).

يدور موضوع المسرحية حول حزب سياسى أعطاه الشعب كل ثقته لما اتصف به زعيمه وسكرتير حزبه وأعضاؤه من نزاهة واستقامة .

---

(١) المزيفون ، ص ٥٧ .

(٢) المسرحية ، ص ١٣٧ .

وعندما يحصل على أغلبية الأصوات فى البرلمان ويشكل الوزارة الجديدة ، تتكشف الحياة السياسية من خلاله عن عفن متمثل فى الرشوة والفساد وانعدام المبادىء ولايقف العفن عند هذا الحد ، بل نراه ينعكس على السلوكيات الأخلاقية ، فتبحث فيه الشخصيات ــ نساءً ورجالاً ــ عن علاقة غير شرعية تكون مناسبة لعديد من المواقف المثيرة .

فهؤلاء هم المزيفون وهذا هو عالمهم الذى كان عليه أن يقود سياسة مجتمع وأن ينظم علاقاته .

والموضوع فى حد ذاته قضية يمكن أن تدخل ضمن اهتمامات الدراما الواقعية غير أن المؤلف وفر له جواً من الميلودراما ، تمثل فى طبيعة تكوين الشخصيات وفى العديد من مواقف الاثارة المفتعلة مثل المشهد الذى تظاهرت فيه أمانى بالعثرة فاختل توازنها وارتمت على عفيفى بك بعد أن غزت رجولته بقولها :

« أنت النموذج الكامل للرجل .. النموذج المثالى للزوج . لو كانت الرجال كلها على نحو ما أنت عليه لكانت البيوت فى صفاء وهناء . لاعراك ولا مشاحنات » (١) .

ويدخل الساعى « أبو حجاب » عليهما وهى فى أحضانه .

وتنتهى « المزيفون » بطريقة ميلودرامية مثيرة ، فيعترف عفيفى بك بخطئه وخاصة فى حق زوجه وكان الأمر بينهما قد وصل إلى الطلاق . ويقدم كامل باشا استقالة وزارته ، وتعود الحياة الأسرية بينه وبين زوجه هو الآخر .

* * *

المسرح الثانى الذى رأيناه يقف فى المرحلة مابين الميلودرامية الاجتماعية وبين الدراما الواقعية هو مسرح فتحى رضوان .

---

(١) المسرحية ، ص ٥٩ .

كتب فتحى رضوان هو الآخر عدداً كبيراً من المسرحيات منها « مومس تؤلف كتاباً » ، « موعظة آخر الليل » ، « شقة للايجار » ، « المحلل » .

وكما كان مسرح محمود تيمور مسرح قضية ، كذلك نجد مسرح فتحى رضوان . فمسرحياته تقدم موضوعاً للمناقشة من خلال شخصيات عشقت تعذيب نفسها فى جو حافل بالمفاجآت والأسرار وبشخصيات درامية لم تستطع التخلص من طبيعة التكوين الميلودرامى للشخصية التى تقدم جاهزة منذ البداية بطبيعتها الخيرة أو الشريرة والتى قد تتحول أمام مواقف مصطنعة إلى النقيض . وعلى هذا النحو يستعين فتحى رضوان — أيضا — بالمؤثرات الميلودرامية لاحداث مزيد من التأثير لموضوعه الذى يطرحه للمناقشة .

* * *

فى مسرحية شقة للأيجار (١٩٥٩) يتحرك موضوع المناقشة من خلال شخصيتين هما : عزت واعتدال .

عزت حولته الصدفة إلى بطل رغم أنفه ، فتحول عن حياة اللهو والعبث والفراغ إلى بطل شجاع ، لديه شجاعة هائلة ، تسخر من المخاطر ولاتعترف بالعقبات . وكذلك اعتدال التى تحولت فى المقابل بالصدفة من حياة أخلاقية سافلة إلى حياة شريفة .

تتناول شقة للايجار موضوعين محورهما عزت .

الموضوع الأول إنسانى له ظلاله الاجتماعية ويتناول موقف الرجل فى الطبقة المتوسطة من المرأة المنحرفة ، وهو موضوع ميلودرامى بالدرجة الأولى .

أما الموضوع الثانى ، فهو علاقة الطبقة المتوسطة — كما يمثلها عزت — بالسياسة ، وبالتالى بالنظام الاجتماعى القائم . وهو موضوع أقرب إلى اهتمامات الدراما الواقعية .

هزت الصدفة عزت ، فأفاق ووعى حقيقة ما هو فيه ، وحقيقة ماحوله . فقد داهم البوليس شقته التى استأجرها للهو والعبث بين الخمر والنساء ، وقبض البوليس عليه بعد أن عثر فى الشقة على منشورات معادية للنظام وماكينة لطبع المنشورات .

ولم يكن لديه علم بشيء من هذا ، بل إنه ليجهل كيف يكتب الناس كلمتين لهما معنى . ويقرأ الضابط جزءاً من المنشور السرى أمامه ، فيجد فيه عزت كلاماً جديداً عن أنصاف الحلول التى لاتنفع والبناء المتداعى والعمل الأصيل والثورة العلاج والأمل .

آنذاك يستيقظ الوعى السياسى فى داخله . وكان الوعى الاجتماعى قد استيقظ قبل هذا بالقصة الملفقة التى حكتها له اعتدال عن ظروفها الاجتماعية الشديدة الصعوبة والتى اضطرتها لهذا العمل غير الشريف ، لكى ترفى أخوتها وتنفق عليهم .

ويحاول بعد خروجه من السجن أن يمارس أعمالاً ايجابية ، ولكنه يتبين فى هذه الممارسة طريقاً آخر من طرق الاستغلال . وينتهى عزت نهاية رومانسية تتفق مع طبيعة تكوينه كشخصية شديدة الحساسية — وهو يتمنى لو عاد منسحباً إلى عصر الطفولة ، فقد أضناه عصر الوعى .

* * *

حاول فتحى رضوان — كما ذكرنا ، ولاحظنا — أن يقدم الدراما الواقعية من خلال عناصر وتقاليد ميلودرامية ، فكانت النتيجة مأساة رومانسية ، فى ثورة لم يحقق فيها أحد من أبطالها شيئا .

عزت يستهلك نفسه فى العمل حتى لايفيق على الوعى بالواقع الذى يسبب له الحيرة المقلقة ، واعتدال تتظاهر بالعمل فى التمريض ورغم هذا لاتغفر لنفسها أنها كانت « مومس » ، فتداوم على تعذيب نفسها بهذه الذكرى وبحبها لعزت ، أى بالماضى الذى لافرار منه كما تقول .

وممدوح الثائر يفشل فى تحقيق رغبته بالزواج من اعتدال ، بل إنه حاول أن ينتحر فى النسخة المعدلة من المسرحية ، وهى النسخة التى قدمها فتحى رضوان للمسرح . وأيضا سامى الصحفى الشاب الذى أحب اعتدال ، وكانت أمنيته الوحيدة أن ترضى به زوجاً ، نراه يتحرك بتكوين رومانسى جعله لايرضى بأن يقرب اعتدال على الرغم من أنه أعطاها مرة خمسين قرشاً ، ومرة عقداً ، بل ويذهب معها لزيارة قبر أمها ، وليبكى هذه الأم التى ماتت مستورة على حد قول اعتدال ، وإن كان سترها بفضل الثلاثين جنيها التى سرقت بعضها وأخذت البعض أتعاباً مقابل بيع جسدها .

* * *

ومثلما تحول « عزت » فى شقة فتحى رضوان إلى البطولة بالصدفة ، كذلك تحول حمدى فى مسرحية الدخان (١٩٦٢) لميخائيل رومان .

ومسرح ميخائيل رومان هو النموذج الثالث للمسرح المصرى الذى نعرض له تمثيلا للمسرحة المصرية الحديثة بين الميلودراما والدراما الواقعية ، فقد استخدم ميخائيل رومان روح الميلودراما وبعض أساليبها حتى يتمكن من سد الثغرات فى بناء مسرحه الذى لم يستطع أن يحكم بناءه بعد .

ولا تقف أوجه الشبه بين مسرح رومان ومسرح رضوان عند هذا الحد ، بل إننا نجد فى المسرحين مشابهة أخرى أوضح ، تمثلت فى تعبيرهما عن هموم البرجوازى الصغير وموقفه من قضايا مجتمعه الاجتماعية والسياسية .

* * *

كتب ميخائيل رومان فى بداية حياته المسرحية عدداً من المسرحيات منها الدخان ١٩٦٢ والحصار ١٩٦٣ وعزيزى رجب ١٩٦٥ والليلة نضحك ١٩٦٦ .

وفى مسرحية الدخان يقدم الكاتب بطلاً دونكشوتيا معاصراً ، يحاول تحقيق ذاته المتمردة فى نظام اجتماعى معقد ، فيصارع أفكاراً وأوهاماً من صنعه ، ويدخل معارك وهمية مع الناس ومع نفسه ، مع حسنية زوجته ومع رمضان تاجر المخدرات ومع العمل الوظيفى ومديره ، ومع نفسه واحساسه — كبرجوازى صغير — بالحرمان والضياع ، لذلك نجده متخبطاً بين المواقف المتناقضة التى وضعه فيها المؤلف ، فيتعامل معها بطريقة تجعلنا دائما نشعر بالضحك منه والأسى عليه .

ومسرحية الدخان — ومثلها الحصار — تخضع لكثير من التقاليد الميلودرامية ، فنرى الاثارة والشخصيات النمطية ذات اللون الواحد والتحول الفجائى فى الشخصية والعالم الذى لايخلو من المفاجآت والأسرار .

وحمدى بطل ميخائيل رومان مثل عزت بطل فتحى رضوان كلاهما نموذج للثائر الرومانسى فى حيرته وتردده وعجزه ، وكلاهما يطارده الماضى الذى يمثل عبئا ثقيلاً على اللحظة الحاضرة وبالتالى على المستقبل ، وإن كان ميخائيل رومان قد حاول أن يضفى مسحة تعبيرية على شخصيته فأطل على مكونات الشخصية فى الماضى من خلال علاقته بأمه وعلاقته بأبيه ، وعلاقته بأخته ، ومن خلال علاقته بواقعه الاجتماعى الفقير فى طفولته وفى صباه .

شخصية حمدى ، شخصية ميلودرامية التركيب بعواطفه العفيفة وموقفه المتردد وتحوله الفجائى واصراره على البطولة الزائفة .

* * *

تحول حمدى فى دخان ميخائيل رومان أكثر من مرة . لقد كان شاباً معتداً بنفسه لاينقصه الكبرياء ولا تنقصه الثقة . فلم يكتف بدبلوم التجارة المتوسطة ، بل واصل الدرس والتحصيل حتى تخرج فى كلية الآداب من قسم الفلسفة .

ومع أنه نال الليسانس، الا أنه ظل بعمله فى الشركة على الآلة الكاتبة بمرتب الدبلوم ، وكانت الأمور معه طيبة إلى حد ما ، فهو يعيش فى أسرته مع أمه وشقيقتين وشقيق أصغر ، وخطب لنفسه فتاة تعمل بالتدريس ، كما أن احدى شقيقاته مخطوبة لزميل له فى الشركة .

ويأتى التحول الأول عندما تعود على شرب المخدرات وأدمنه عند ذلك يتحول إلى شخصية شريرة لاتتردد فى ممارسة الشر ، فيختلس من الشركة ويزور توقيع أخته حتى يقبض المائة جنيه التى كانت ستتسلمها من المعاش لتستكمل بها مصاريف زواجها ، ويفصل من العمل .

وعندما يقص عليه رمضان تاجر المخدرات مصادفة قصة مسجون سياسى كان معه بالسجن ورفض أن ينصاع لأمر الشاويش رغم الضرب الشديد الذى أنزل به ، يتحول حمدى من جديد فجأة إلى موقف الاصرار والمعاندة ، فيرفض محاولة رمضان تزويجه احدى تاجرات المخدرات رغم مايتعرض له من ضرب على يد المعلم رضوان وصبيه قائلاً « لا . داللى عنده سل ماركعش » مشيراً إلى ذلك المسجون السياسى .

ويلعب رمضان تاجر المخدرات فى المسرحية دور الشرير ، المنغمس فى الشر تماماً ، بقسوته وتسلطه وعنفه وممارسته الفعلية للرذيلة فى صور متعددة ، بل إنه لايكتفى بممارسة الشر ، فنراه يغوى الآخرين للانغماس فيه ، فيحاول اغواء حمدى بسرقة أمه مرة ، ويحاول أن يقنعه بزواج شكلى من تاجرة مخدرات ليعمل معهم مرة أخرى .

* * *

ومثلما يضغط الماضى على حس الحاضر فى وجدان حمدى — ويشكل هذا اطاراً ميلودرامياً تتحرك داخله الشخصية فى الدخان ، كذلك تتحرك شخصيات « الحصار » داخل مثل هذا الاطار .

فعبد الغفار الذى فرّ من ماضيه مع ما فيه من وطنية ومواقف بطولة وشجاعة فى بورسعيد ، يتقابل مع مجاهد وعلى فى احدى دور الصحف ، وكلاهما صورة من شخصية واحدة هى شخصية عبدالغفار .

ويسقط مجاهد ، الفنان المشهور ، لارضاء رغبة زوجته إلى اقتناء مظاهر الحضارة المادية فى عالم من الزيف يقتل فيه بكارة الفنان وبراءة احساسه .

ويتحول الفارس الثالث على من موقف الأديب الخصب المتدفق إلى موقف الانسان العاجز المنعزل وقد تقطعت كل الصلات الحميمة بينه وبين مجتمعه .

الفرسان الثلاثة ، تحولوا تحولاً ميلودرامياً إلى الفراغ والضياع والعجز والحيرة ، حتى عندما أصابت عبدالغفار نوبة من الوعى الثائر ، فقرر ن يعود إلى بورسعيد ، يتردد منكمشا متضائلاً ، فماذا تفيد العودة لقد انتهت الحرب .

* * *

وهكذا بدأت المسرحية الفنية فى الأدب المصرى الحديث فى ظل الميلودراما ، فكانت أولاً ميلودراما شعبية اجتماعية فى مسرح اسماعيل عاصم وفرح أنطون ، ثم خلصت إلى الميلودراما الاجتماعية عند عباس علام ويوسف وهبى .

وقد تطورت الميلودراما فى الأدب المسرحى المصرى فى أعمال محمد تيمور وفى المسرح الاجتماعى عند توفيق الحكيم وفى أعمال ابراهيم رمزى وعلى أحمد باكثير ، فى مسرحية محكمة الصنع توافرت لها خصائصها المميزة والتى رأيناها متمثلة فى لون مسرحى حافل بالتفاؤل والعظات والأخلاقيات ، قام على تبنى القضايا الاجتماعية والسياسية من خلال عرض موضوع للمناقشة فى مزيج من الأسى والفكاهة ، وفى جو وفّر له الكاتب عدداً من عناصر الفزع الميلودرامى الذى يجمع بين الأسى والضحك والاثارة ، فرأينا البطل الشجاع الذى لايعترف بالعقبات ورأينا الحب وقدرته على دفع الناس إلى الأعمال النبيلة ، والشرير الذى يملك سراً يفشيه فى موقف فجائى مثير . كما رأينا عدداً لابأس به من الخدع الميلودرامية المثيرة للدهشة مثل الاختفاء الغامض والوصية والأسرار واختباء الزوجة فى غرفة نوم العشيق ونسيانها شيئا معه ، والمواقف القائمة على سوء الفهم .

وقد رأينا كيف أن هذه المسرحيات الميلودرامية قد أقامت عالماً من الشخصيات النمطية — فى الغالب — وهى شخصيات محدودة المعالم ، لاتتطلب عمقاً كبيراً وتتوزع بين الشخصيات الميلودرامية الأساسية وهى شخصيات البطل والبطلة والشرير والمهرج .

واخلاصاً للتقاليد الميلودرامية استخدمت هذه المسرحيات لغة ذات نزعة تمثيلية واضحة ، تسيطر من خلالها الخطابية المثيرة ، والتى لاتخلو أحيانا من شاعرية مباشرة .

وقد قاد التطور الطبيعى وعملية التجويد فى الصنعة والتمرس والتغير الذى

أصاب المجتمع وجمهور المسرح، هذه الميلودراميات إلى السعي لتحقيق دراما واقعية. ومن الطبيعى أن تكون البدايات هنا مزيجاً من الميلودراما والدراما الواقعية وهذا ما رأيناه فى مسرح محمود تيمور ، وفتحى رضوان وميخائيل رومان .

وهو مسرح حاول أن يقدم رؤية الدراما الواقعية ، من خلال تناوله للمشاكل السياسية وانعكاسها على الواقع الاجتماعى .

ولكنه لم يستطع أن يتخلص كلية من تقاليد الميلودراما التى تقدمت لتضفى مزيداً من التأثير على الموضوع الجاد أحياناً أو تسد الضعف فى البناء الفنى أحيانا أخرى .

* * *

الباب الثانى

المسرحية الدراميـــة

حلت الدراما محل التراجيديا التى ماتت بموت الارستقراطية القديمة فى المسرح الغربى منذ القرن الثامن عشر الذى ظهرت فيه الطبقة البرجوازية وابتكرت لنفسها فناً مسرحياً سمته الدراما البرجوازية Bouregois Drama ، هذا الفن الذى تطور حتى وصل فى نهاية القرن التاسع عشر مع تطور الطبقة العاملة وتبلور مصالحها إلى الدراما الحديثة [1] Modern Drama.

ومنذ ظهور المسرحية الدرامية فى فرنسا ـ حوالى منتصف القرن الثامن عشر ، عندما تبنى المصطلح ديدرو (١٧١٣ ـ ١٧٨٤) وبومارشيه (١٧٣٢ ـ ١٧٩٩) من بعده ، أصبح للمسرحية مفهومها الفنى الذى يتألف من عدة عناصر جوهرية هى :

حكاية ، تصاغ فى شكل حدثى لا سردى وفى كلام له خصائص معينة ويؤديها ممثلون أمام جمهور.

وإذا كانت هذه الخصائص ، خصائص مشتركة بين التراجيديا والدراما ،

(١) أنظر د. فوزى فهمى أحمد : المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة ، ص ٦٨ .

الا أن الاختلاف الجوهرى بينهما يأتى فى موضوع كل منهما وشخصياته ونوع الصراع الدرامى الذى يجرى فيها .

* * *

فالتراجيديا ــ بشكل عام ــ فى محاكاتها للفعل المهم « تصور قصة بطل تنتهى حياته بفاجعة . وهذه القصة تثير فى نفوس المشاهدين الشفقة عليه والخوف من مثل مصيره . وبذلك تتطهر نفوسنا من الانفعالات مع ملاحظة أن الفاجعة التى تحل بالبطل نتيجة لغلطة ارتكبها أو لعيب فيه قد لايدركه هو فى بادىء الأمر » [1] .

وأساس التراجيديا كما أوضح أرسطو ، وكما تمثلت فى أعمال ايسكليوس وسوفكليس ويوربيدس [2] هو الصراع غير المتكافىء ، صراع الانسان مع القوى الجبرية كقوى أكبر منه ، من ناحية ، وكقوى يغلفها الشعور الدينى من ناحية أخرى .

وفى ضوء هذا حدد أرسطو نوع البطل التراجيدى بأنه « بعيد الشهرة وارف الرخاء ، مقبل الجدود » [3] فهو بطل غير عادى من الرجال العظام كالأمراء والملوك وأنصاف الآلهة . أما اصابته بالكارثة فذلك بسبب خطىء ناشىء عن ضعف إنسانى ، فهو يتردى فى هوة الشقاء .

« وقد استطاعت التراجيديا اليونانية عن طريق صراع أبطالها مع القضاء والقدر أن تعرض القوة الكامنة فى الانسان . وكان هذا هو الطريق الوحيد أمام الكاتب الدرامى عصرئذ كى يقدم هذا الانسان ذا القوى الروحية العالية

---

(١) د. فوزى فهمى : المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة ، ص ١٤ وأنظر كذلك د. رشاد رشدى : نظرية الدراما ، ص ٩ ، وأيضا فن الشعر لأرسطاليس ترجمة احسان عباس .

(٢) أنظر د. ابراهيم سكر : الدراما الاغريقية ، ص ٢٣ وما بعدها

(٣) فن الشعر لأرسطاليس ، ترجمة احسان عباس ، ص ٥٢

ويحكمه فى ذلك الوضع الاجتماعى والتكوين الدينى لهذا المجتمع الذى يقدم فيه هذا العرض التراجيدى »[1] .

وحرصت كلاسيكية القرن السابع عشر فى أوربا على الالتزام بهذه التقاليد الفنية ، فاستعانت بالأساطير اليونانية القديمة رغم فراغ محتواها الدلالى محافظة إلى حد ما على الشكل . وإن لم يمنع هذا — بطبيعة الحال — من ظهور بعض التغيرات التى جاءت مصاحبة لتغير ظروف العصر وقيمه ، فتحول الصراع الخارجى بين الانسان والقوى الخارجية إلى صراع آخر داخلى هو الصراع بين العقل والعاطفة أو بين عاطفتين إنسانيتين[2] الانتصار فيه للأفضل .

وبذلك لم يعد البطل التراجيدى هو البطل الذى تنزل عليه الفاجعة من قوى خارجية ، بل هو ذلك البطل المنتصر الذى يستجيب دائما لنداء العقل ، فينتصر به على مشاعر العاطفة ليحقق بذلك الشرف والنبل ولتحقق التراجيديا معه العدالة الشاعرية Poetic Justice ، فتوارت من ثم رسالة المسرح اليونانى كما حددها أرسطو فى التطهير Catharsis أمام رسالة التراجيديا الكلاسيكية التى أصبحت رسالة أخلاقية تجمع بين المتعة والافادة .

* * *

وبانتهاء عصر الارستقراطية القديمة ودخول أوربا فى عصر جديد مع القرن الثامن عشر ، توقفت التراجيديا لتحل محلها الدراما على نحو ما ذكرنا من قبل[3] ، وكانت البداية نوعاً وسطاً بين المأساة القديمة والملهاة ، أطلق عليها اسم المأساة البرجوازية حين كان ينحو نحو المأساة ، وأطلق عليه اسم « الملهاة الباكية » حين كان ينحو نحو المسلاة »[4] بشكل عام ، كانت مسرحية القرن

(١) د. فوزى فهمى : المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة ، ص ١٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٤٥ .

(٣) وأنظر كذلك ، أريك بنتلى : المسرح الحديث ، ص ٦٤ من الترجمة العربية .

(٤) اريك بنتلى : المسرح الحديث ، ص ص ٦٤ — ٦٥ .

الثامن عشر دراما عاطفية Sentimental تناولت « غراميات أبناء الطبقة الوسطى في أسلوب رومانسي شاج مفتعل من شأنه أن يستثير شفقة المتفرج ودموعه في هدوء ، ولكنها غالباً ما تمتعه بالنهايات السعيدة » (١).

وبذلك مات البطل العظيم الغير عادى ، ليحل محله إنسان عادى من الحياة اليومية المألوفة ، فى مشكلاته اليومية ، واتجهت المسرحية الدرامية من ثم إلى التعبير عن الشكل الاجتماعى الذى يسود المجتمع .

فقد تحول صراع الانسان ضد قوى القضاء والقدر فى العصر اليونانى ، وضد عواطفه فى كلاسيكية القرن السابع عشر إلى صراع ضد المجتمع وضد قوانينه .

لم يعد العصر صالحا — إذن — للتراجيديات ، فقد اختلفت الروح العامة التى سادت المجتمع الحديث عن الروح التى كانت سائدة فى المجتمع اليونانى وفى أوربا القرن السابع عشر ، فالفرد فى الحضارتين « كان يقيم تبعا لوضعه الاجتماعى وحسب طبقته ، حيث كانت الارستقراطية هى صاحبة السلطة ، وبيدها مصير البلدة واقتصادها ، ولذا فقد كان المشاهد ينظر إلى الشخصية العظيمة النبيلة على أنها رمز للأمة بأسرها وأن وراءها مغزى لرفعتها . أما منذ القرن الثامن عشر حدثت تغيرات فى الهيكل الاجتماعى ، فلم يعد الملوك هم أصحاب الحول والطول فى بلادهم وتلاشت بالضرورة تلك الفكرة التى كانت تذهب إلى أن مصائر الرعية ترتبط بمصير ملكها » (٢).

ولم يكد القرن الثامن عشر الميلادي يقترب من الانتهاء حتى كانت صورة الدراما الحديثة قد تبلورت فى مسرحية جادة ، وإن لم تكن من التراجيديا بالمعنى التقليدى ، ووجدنا مؤلفاً مسرحياً كبيراً هو ديدرو ، يطالب بأن يكون

---

(١) د. ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية ، ص ١٥٢ .

(٢) د. فوزى فهمى : المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة ، ص ٧١ .

هدف الكاتب المسرحى البساطة والواقعية فى تحليله للنظام الاجتماعى القائم »[1] .

ولاشك أنه كان متأثراً فى دعواه هذه بالمذهب الطبيعى الذى عرفته الآداب الفرنسية قبيل نهاية القرن الثامن عشر ، على نحو مانرى فى قوله وهو يتحدث عن أهداف الدراما الجديدة فى مقال له بعنوان « الشعر المسرحى لمسيو جريم » :

« يجب على الكاتب المسرحى أن يكون فيلسوفاً أمعن النظر فى عقله ونفسه ، عارفاً بالطبيعة البشرية . كما يجب أن يكون قد درس باهتمام النظام الاجتماعى ، بحيث أصبح على معرفة بأهدافه وأهميته ، بمحاسنه ونقائصه » .

كما نرى مثل هذا الرأى فى قول بومارشيه الفرنسى De Beaumarchais (١٧٣٢ — ١٧٩٩) : « إذا كانت الدراما صورة صادقة لما يحدث فى المجتمع ، فالاهتمام الذى تثيره فينا ، يجب أن يكون نفس الاهتمام الذى تثيره ملاحظة أشياء حقيقية ... فلا يتسنى للمسرح أن يثير فينا اهتماماً حقيقياً إلا إذا قامت بيننا فى مقاعد المتفرجين وبين مايحدث على خشبة المسرح علاقة ما » .

إن من حقه ككاتب مسرحى « أن يعطى صورة صادقة لما يفعل الناس ، صورة تختلف عن صور أكوام القتلى وبحور الدم التى تصورها المسرحيات الأخرى ، والتى هى بعيدة عن روح العصر . كما أنها بعيدة عما هو طبيعى فى أى زمان ومكان »[2] .

وعلى هذا النحو سعى المسرح الغربى فى القرن الثامن عشر — خاصة فى آخره — وذلك فى أعمال أوليفر جولد سميث (١٧٠٣ — ١٧٧٤) Oliver Gold Smith وريتشارد شريدان (١٧٥١ — ١٨١٦) Richard Sheridan وديدرو (١٧١٣ — ١٧٨٤) Denis Diderot وبومارشيه (١٧٣٢—١٧٩٩) وليسنج (١٧٢٩ — ١٧٨١) Lessing .

(١) د. رشاد رشدى : نظرية الدراما ، ص ١٠٨ .

(٢) المرجع السابق ، ص ص ١٠٨ — ١٠٩ .

وتدخل الدراما الحديثة مرحلة جديدة فى القرن التاسع عشر ، وقد تحرر الانسان من الكثير من القيود الاقتصادية والسياسية فى ظل استقرار مبادىء المساواة والحرية ، وظهور فكرة التعبير عن الحقائق الكبرى التى يمكن ادراكها بادراك الكون فى صوره المختلفة التى خلقها الله من خلال ادراك العبقرى الذى يستطيع أن يدرك القواعد الأساسية للخلق الفنى ، بل إنه فى الواقع فى صراع دائم مع القواعد التى نظر اليها كشىء يحد من عبقريته [1] .

لقد أصبح الفنان العبقرى ـــ بالتالى ـــ مطالباً بالبحث عن أشكال فنية تصلح للتعبير عن الحقائق الكبرى .

وقد تبلور مفهوم الدراما الحديثة منذ أعمال المسرحيين الألمان الأربعة :

ريتشارد فاجنر ـــ جورج بوخنر ـــ فردريك هبل ـــ ولدفج

فرأى لودفج أن المأساة الحديثة يجب أن تكون طرازاً من الشعر ينبثق ، لا من اللحظة العابرة ، بل ينبثق من كيان الحياة الواقعية جميعا . فالمسرحية يجب أن تكون فاجعة تستدعيها الأحداث والشخصيات . ويجب أن ينحو تسلسلها وحوارها منحى التحليل ، أى ينبغى أن يتطور الحدث ، ويفضى الينا بالحقائق التمهيدية . أما عقدة الرواية المثالية فينبغى أن تكون بسيطة منسوجة حول عدد قليل من الأشخاص الذين تتعارض دوافعهم وأمزجتهم ، وهؤلاء يوضعون معاً فى أضيق مساحة ممكنة » .

واعتبرت نظرية لودفج آنذاك أكثر النظريات خروجاً على المذاهب المسرحية [2] وكان هذا ايذاناً بتحول الصراع إلى صراع مع مختلف الشئون السياسية والدينية والخلقية ، وهو ما تحقق بعد ذلك فى المسرح الاجتماعى عند ابسن .

* * *

---

(١) د. رشاد رشدى : نظرية الدراما ، ص ١٢١ .

(٢) أريك بنتلى : المسرح الحديث ، ص ص ٦٩ ـــ ٧٠ .

بدأت الدراما الحديثة إذن فى القرن الثامن عشر مترددة بين الدراما البرجوازية وبين الدراما العاطفية أو الميلودراما . ثم تحقق لها مفهوم واقعى فى القرن التاسع عشر بتأثير من الفلسفات الواقعية والطبيعية ، وبذلك أصبحت الواقعية طابعاً عاماً للاتجاهات المسرحية الكبرى[1] منذ بلزاك وزولا حتى ابسن (١٨٢٨ ــ ١٩٠٦) وتشيكوف وشو ، حيث أصبح مسرحها المثل الأعلى للمسرح الواقعى الذى يستمد موضوعاته من الحياة المعاصرة على أساس من الملاحظة التسجيلية القائمة على المماثلة identity فتميز مسرح ابسن بالواقعية الفردية أو البرجوازية ، وتميز مسرح تشيكوف بالواقعية التسجيلية التحليلية معاً ، وتميزت واقعية برنارد شو فى مسرحه بالعلمية الساخرة .

وتحددت للدراما الحديثة التى حلت محل التراجيديا ــ بشكل نهائى ــ ملامحها المميزة وسماتها الفنية الخاصة ، فكان أول مايميز هذه الدراما هو البحث عن كل ماهو واقعى ، بمعنى واقع الحياة كما هى عليه . وبهذا أصبحت الدراما الحديثة أكثر فهماً ووعياً ووضعاً لليد على المشكلات ذات الأهمية كأجور العمال وحقوق المرأة والأحياء القذرة والأمراض .

وأصبحت ــ من هذا المفهوم ــ تستخدم الاكتشافات العلمية والعوامل الاقتصادية وغيرها بحيث تتمكن من أن تجسد فكرة أساسية أو ظاهرة اجتماعية تستهدفها كى تثير المشاهد »[2] .

وقد مكنت هذه الواقعية المسرحية الدرامية من أن تكون أقرب فى لغتها « إلى اللغة العادية والتى اعتبرت أولى ملامح المسرح الحديث الذى تأثر بالثقافة الجديدة والمشكلات المستحدثة للرجل العادى »[3] ، فأصبح بالتالى بحاجة إلى أن يقترب من لغة الحياة اليومية .

---

(١) انظر د. محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، ص ٥٩٥ .

(٢) د. فوزى فهمى : المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة ، ص ٨٢

(٣) المرجع السابق ، ص ٨٤ .

فقد انتهى عصر الرجال العظماء واللغة الشعرية المتأنقة التى كانت تعبر عنهم ، وأصبح المسرح الحديث فى حاجة إلى « لغة عادية تماماً » وعارية من « الكلمات المستطيرة الخلابة » الموشاة بمختلف الفنون البلاغية[1].

وبهذا قدمت المسرحية الدرامية « دقائق حياة الانسان الواقعية ، وكل مايحيط بها من بيئة ومؤثرات فى صورة جلية واضحة »[2].

وأصبح هدف الدراما بالتالى مخالفاً لما أقره أرسطو للتراجيديا من تحقيق للتطهير باثارة عاطفتى الخوف والشفقة إلى نوع من المعاناة والمشاركة الانفعالية عن طريق التعاطف مع بطل قريب منا .

واستخدمت فى سبيل هذا وسائل منها : « استخدام التناقض الحاد بين مناظر تصور رتابة معيشة الناس معيشة تقليدية ومناظر حادة فى العنف الجسمانى »[3].

ومنها اثارة القلق النفسى — أحيانا — فى نفوس المشاهدين بقصد تجسيد فكرة معينة » .

وكذلك عن طريق الفهم والكشف والوقوف على الحقائق .

وبهذا تصبح وظيفة المسرحية تحقيق الاستثارة التى تنتج « عن امتصاص المتفرج الواعى للآلام التى تعانيها الشخصيات ، الأمر الذى يزيد من ادراكه لحقيقة آلامه النفسية ، وهكذا يزداد المتفرج وعياً وفهماً وادراكا من خلال المعاناة والمقاساة والآلام »[4]

---

(١) اريك بنتلى ، المسرح الحديث ، ص ٣٢ .

(٢) نفس المرجع ، نفس الصفحة .

(٣) د. رشاد رشدى : نظرية الدراما ، ص ٤٣ .

(٤) د. فوزى فهمى : المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة ، ص ٨٣ .

هكذا أصبح الاحساس التراجيدى فى الدراما الحديثة هو الاحساس بالمعاناة والمقاساة ضد قوى أو تقاليد اجتماعية أو ضد قوى طبيعية .

* * *

والمسرحية الدرامية مسرحية ذات مشكلة أو ذات موضوع ، وهى فى هذا تختلف بلاشك عن مسرحيات ماقبل الواقعية والتى كانت أحيانا مسرحيات مواقف وأحيانا مسرحيات شخصية طرازية .

وقد اقتضى هذا التحول رفض الخاتمة الأخلاقية التقليدية [1] وأحيانا اقتضى أن تصبح المسرحية بدون خاتمة .

ومن خصائص الدراما الحديثة — أيضا — أنها أوجدت علاقة مقصودة بين البناء الفنى للمسرحية والمضمون ، فألغت الكثير من مظاهر البناء التراجيدى مثل الحوار الجانبى Aside والانفرادى Soliloquy . وهما شكلان للمناجاة الفردية الانفرادية ، يعبر فيها الممثل عن خواطره أو خططه أو تعليقاته الشخصية ، ويلقيها فى الحوار العادى متنحيا جانبا من المسرح فى الحوار الجانبى إذ يفترض أن الممثلين الآخرين المتواجدين معه فى المشهد لايسمعونه ، أو فى شكل أقرب إلى الخطبة التى لاتقاطع فى الحديث الانفرادى [2] . ألغت الدراما الحديثة هذه الالقاءات الانفعالية ، واكتفت بتمثيل الواقع والالتزام به ، وبذلك أصبحت المسرحية حواراً جدلياً أقرب إلى المناقشة .

ولهذا فكثيرا ماتنتهى هذه المسرحيات دون أن تقدم حلاً ، بل تترك المشاهد أمام عديد من الأسئلة على نحو مانرى فى مسرح ابسن .

فالدراما الحديثة فى أغلبها مسرحية تهتم باثارة المشاكل أكثر من اهتمامها بتقديم الحلول . ومن الطبيعى إذن أن يهتز البناء الهندسى للصنعة الفنية كما عرفه

(١) د. ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية ، ص ٩٨ ، ص ٢٩٥ .

(٢) ريموند ويليمز : المسرحية من ابسن إلى اليوت ، ص ١٠١ .

مسرح ما قبل الواقعية ، إذ لم يعد من المألوف أن نجد المسرحية مكونة من عرض وعقدة وحل ، بل من عرض وعقدة ومناقشة فى الغالب .

وقد أثر هذا المفهوم للدراما الحديثة على حرفيات العمل المسرحى من مناظر وحركة واخراج ، فقد اتجهت هذه الحرفيات إلى خلق جو واقعى تسوده التلقائية للايهام بأن مايحدث على المسرح إنما هو حقيقة . فالممثلون يتكلمون ويتصرفون بصدق وواقعية ، والمناظر صورة حية من الحياة ، فكان لابد للأبطال من جدران ثابتة حقيقية يعيشون ويتحركون فيها ، وأصبح المسرح حجرة عادية ينقصها حائط واحد ، وذات أثاث حقيقى منظم إلى حد ما شبيه بما فى الحياة خارج المسرح ، وذات أبواب تفتح ونوافذ تغلق ، وذات حوائط لاتهتز وأوانى زهور غير مرسومة على الجدار .

وخلاصة القول إنها كانت فى أتم مظهر واقعى ، مقصود فى حد ذاته كغاية » [1] .

هكذا حرصت الدراما الحديثة فى ظل الواقعية على تحقيق وحدة الصورة المسرحية Picture stage من نص أدبى ومناظر وملابس ، وترتب على هذا أن الجمهور بدأ يحس للمرة الأولى أنه أمام شىء واقعى حقيقى » وأن فى استطاعة المناظر أن تدعم المسرحية ، وأن الاكسسوار قد يقوم بأدوار ، مثله مثل الممثلين . وأن فن الممثل الإنسان ليس حواراً واشارات فحسب ، فهو يشمل أيضا السكوت والسكون أى الكف عن الكلام وعن الاشارة » [2] .

* * *

هذا عن نشأة الدراما فى المسرح الغربى الحديث ، أما بالنسبة للدراما فى المسرح المصرى الحديث ، فمن أهم الحقائق البارزة فى تاريخ المسرح المصرى

---

(١) جيمس لافر : الدراما ، أزياؤها ومناظرها ، ص ص ١٧٧ — ١٧٨ .

(٢) المرجع السابق ، ص ص ١٨٢ — ١٨٣ .

الحديث » أن أغلب النصوص الدرامية التى كتبت فى السنوات السبعين الأولى من عمر المسرح العربى ذات وشائج شرعية — أو غير شرعية — بمسرحيات أوربية .

يصدق هذا على الأعمال التى قدمتها الفرق المسرحية المختلفة ، ومنها فرق : اسكندر فرح والقرداحى وسلامة حجازى ومنيرة المهدية ويوسف وهبى وفاطمة رشدى وجورج أبيض ونجيب الريحانى وعلى الكسار وغيرها ، كما يصدق على أغلب المؤلفات المسرحية لكتاب هذه الفترة ومنهم محمد عثمان جلال وفرح أنطون وأحمد شوقى وابراهيم رمزى وأنطون يزبك ولطفى جمعه وخليل مطران وغيرهم .

وتراوحت هذه الوشائج بين الترجمة والتعريب والتمصير والتحوير والاقتباس والاستيحاء والتأثر والاحتذاء »[1] .

ولقد كانت هذه العلاقة بين المسرح المصرى والمسرح الغربى وجهاً من وجوه تأثر فنون الأدبى العربى الحديث بفنون الآداب الغربية وبعلومها المتقدمة منذ عصر النهضة الحديثة فى العالم العربى .

هكذا « نشأت الدراما العربية وترعرعت حول سيقان الدراما الأوربية »[2] ، وهكذا كان المسرح المصرى الفنى فى بداياته خليطاً من الكلاسيكيات والرومانسيات والدراما الاجتماعية فى مضامينه وفى حرفياته على السواء .

* * *

بدأت المسرحية الفنية فى مصر مترددة بين أشكال درامية تسعى للنضج وتمثل هذا فى مسرحية الميلودرامة الاجتماعية ، وفى الدراما الذهنية أو مايمكن أن يسمى بدراما الأفكار .

---

(١) د. ابراهيم حمادة : المدخل إلى تاريخ المسرح العربى ، هل الدراما فن جميل ، ص ١٩ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٢٠ .

وعاصر الاتجاهين اتجاه أكثر تأثراً بالتراجيديات الكلاسيكية ، ويمثله المسرح التاريخي عند شوقي وعزيز أباظه وعلى باكثير .

وهو اتجاه كان يسعى إلى « تأصيل المسرح كنوع أدبي جديد ، وإلى خلق دراما في اللغة العربية وآدابها الذى يتكون جسمه الرئيسى من الشعر الغنائى ، ولذلك اعتمدوا أكثر على الموضوعات الذهنية التى تتناول أفكاراً مجردة ، والموضوعات التاريخية والبطولية ذات العواطف الكلاسيكية المتضخمة »(١) .

ثم دخلت الدراما المصرية مرحلة أكثر نضجاً في اتجاه يمكن أن نسميه بالدراما الواقعية الاجتماعية .

وهو اتجاه ضم أغلب كتاب المسرح المصرى الحديث وفى مقدمتهم نعمان عاشور وسعد الدين وهبه ولطفى الخولى .

ومن الملاحظ أن هذه الدراما الواقعية الاجتماعية قد استطاعت أن تتطور من خلال انتاج اعلامها فتأخذ بعداً رمزياً كان بداية للخروج على الدراما الواقعية بعد ذلك .

يمكننا إذن أن نرى فى المسرحية الدرامية فى المسرح المصرى الحديث ثلاث اتجاهات واضحة التمايز هى :

١ ــ الدراما الذهنية (دراما الأفكار) Drama of Ideas .
٢ ــ الدراما الواقعية Realistic Drama .
٣ ــ الدراما الشعرية Poetical Drama .

ومن الملاحظ أن هذه الدراما الشعرية ، كانت مسرحية شعرية غير واضحة الانتماء إلى اتجاه فنى ، فإلى جانب اعتمادها أساسياً على شكل من أشكال التراجيديا الدرامية ، نراها قد حاولت المزج والاستفادة من اتجاهات أخرى خاصة المسرح التسجيلى والمسرح التعبيرى .

(١) د. سمير سرحان : مصر فى المسرح المصرى ، المسرح المعاصر ، ص ص ٤٤ ــ ٤٥ .

وربما كان من الأفضل تناول المسرحية الشعرية فى دراسة مستقلة ، لكنا رأينا أن نتحدث عنها هنا استكمالاً لأوجه الصورة ، فهى بالتالى مسرحية درامية تجاوزاً كما أن العلاقة بين مراحل تطورها ترجع أصلاً إلى تطور استعمال الشعر فى المسرح من خلالها ، وهذا هو الخط الذى سوف نعتمد عليه فى دراستنا للمسرحية الشعرية هنا .

وسنحاول فى الفصول التالية تتبع ملامح كل اتجاه من هذه الاتجاهات الدرامية وخصائصه الفنية من خلال دراستنا لأهم الانتاج المسرحى الذى يمثله .

* * *

الفصل الأول

الدراما الذهنيـــــة

تعرف معاجم المصطلحات الدرامية دراما الأفكار Drama of Ideas بأنها المسرحية التي تعنى في المحل الأول بمناقشة الأفكار التي غالباً ماتتصل بالأوضاع الاجتماعية والسياسية »[1] .

ولايعني هذا أن مسرحية دراما الأفكار « هي ذلك النوع من المسرحيات التي يحشد فيها المؤلف أكبر قدر ممكن من الأفكار ، وإنما هي تلك المسرحية التي تتراءى فيها الفكرة شيئا فشيئا من خلال مايدور فيها من صراع ، ولا تكتمل هذه الفكرة الا بانتهاء هذا الصراع ، فليست الفكرة هي الهدف الأصلي من المسرحية وإنما هي تحصل بالضرورة خلال عملية الصراع بين الأقطاب المتقابلة أو التناقضات »[2] .

ويتوجه مؤلفو هذه المسرحيات بها عادة إلى العقل ، وذلك دون اغفال لحقيقة العمل الفني ، وهي أنه يوحي بالفكرة وليس وسيلة لنقل الفكرة »[3] .

---

(١) د. ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، ص ١٤٤ .

(٢) د. عز الدين اسماعيل : قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر ، ص ٣٩ .

(٣) Philip A. Coggin : Drama and Education, p. 249.

إزدهرت هذه الدراما فى نهاية القرن التاسع عشر فى فرنسا بظهور مجموعة من الكتاب ساعدوا على تطوير مسرحية الأفكار التى رسم خطوطها الرئيسية أوجيه ودوماس الصغير[1] . ومن هؤلاء الكتاب : بول هرفيو Paul Hervieu ومن مسرحياته الكلمات تبقى Les Paroles Restent ١٨٩٢ ، والكماشة Les Tenailles ١٨٩٥ والقانون الرجل La Loi de l'homme (١٨٩٧) .

ومنهم هنرى بك Henry Becque ومن مسرحياته : الغربان Les Courbeaux ١٨٨٢ والباريسية La Parisienne ١٨٨٥.وكان أكثر هؤلاء الكتاب تطرفاً فى الاعتماد على الأفكار والتحليل الذهنى فى حبكة المسرحية وفى عرض الشخصيات ، يوجين بريو Eugen Brueur حيث أصبح المسرح لديه وسيلة لعرض الأفكار ، على نحو مانرى فى مسرحياته ومنها ، مسرحية بلانشت Blanchette ١٨٩٢ ، ومسرحية فاعلى الخير Les bienfaiteurs ١٨٩٦ ، ومسرحية الثوب الأحمر la Robe Rouge ١٩٠٠ ، وغيرها[2] .

وتعتبر مسرحية دراما الأفكار مرحلة متطورة عن الميلودراما ، وذلك على الرغم من أن أغلب مؤلفيها اعتمدوا على خصائص وسمات ميلودرامية كثيرة منها التأثيرات المسرحية الفجة والنظريات الشائعة فى افتعال مسرحى والشخصيات النمطية والتحول الفجائى فى المسرحية وغيرها من الخصائص التى تناولناها فى الفصل الأول[3]

وقد حاول برنارد شو بعد ذلك أن يقدم عدداً من مسرح الأفكار ، ولكن على نحو يختلف كثيراً عن مسرح بريو وأصحابه ، ذلك أن شو لم يدع فكرة واحدة تفرض وجودها على الحركة فى المسرحية كلها ، بل إنه تمكن من أن

---

(١) الارداير نيكول : المسرحية العالمية ، جـ ٤ ، ترجمة د. شوق السكرى ، ص ١٧ .

(٢) أنظر ، نيكول : المسرحية العالمية ، جـ ٤ ، ص ٣١ ، ٣٤ ، ٣٥ .

(٣) وانظر كذلك تحليل نيكول لهذه المسرحيات فى القسم الذى تحدث فيه عن مسرح الأفكار ، فى المرجع السابق ، ص ١٧ وما بعدها .

بجعل شخصياته تجسيماً لمفاهيم ذهنية ، يكسبها فى النهاية الصفة الانسانية»[1]
وهذا واضح بشكل خاص فى مسرحية « حقيقة حتى لاتكاد تكون صالحة » Too True to be good ١٩٣٢ ، ومسرحية « اندروكليس والأسد Androcles and the lion ١٩١٣ .

* * *

أما عن الدراما الذهنية فى المسرح المصرى الحديث ، فيكاد ينفرد بها توفيق الحكيم فى سلسلة مسرحياته الذهنية ، التى قال عنها فى المقدمة التى صدر بها مسرحيته بيجماليون ١٩٤٢ : « ولكننى أقيم اليوم مسرحى داخل الذهن . وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك فى المطلق من المعانى مرتدية أثواب الرموز » . كما يقرر توفيق الحكيم فى هذه المقدمة أنه قد استبدل المفاجأة التقليدية فى المسرحية بمفاجأة أخرى تتفق مع الشكل الجديد الذى تخيره « ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد فى الحادثة بقدر ماهى فى الفكرة » .

والمسرح الذهنى عند الحكيم — فى أغلبه — « يمتاز بغلبة الناحية العقلية ، وخضوعه لمقتضيات فكرة ذهنية يريد المؤلف أن يبرزها عن طريق الحوار . [2] .

وهو بهذا يقف وسطاً بين المسرحية التى تحتشد بالأفكار وبين مسرحية الصراع التى تتوصل من خلاله إلى فكرة هى قضية ذهنية فى النهاية .

ذلك أن الدراما الذهنية لديه ليست « حواراً صرفاً بين عقلين أو أكثر حول فكرة مجردة تختلف هذه العقول حولها اختلافاً موضوعياً محضاً ، بل هو شىء وسط بين الحوار الفلسفى والحوار المسرحى .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٣٠٥ . وانظر كذلك دراسة الدكتور على الراعى وتحليله لمسرح برنارد شو فى كتابه : مسرح برنارد شو .

(٢) د. عبد القادر القط : فى الأدب المصرى المعاصر ، ص ٤٦ .

فهناك فى تلك الأعمال شخصيات إنسانية ، يختلف حظها من الانسانية قوة وضعفاً ، وهناك أحداث ومواقف ينفذ المؤلف من خلالها إلى تصوير فكرته »[1] .

* * *

(١) د. عبد القادر القط : الأدب المصرى المعاصر ، ص ٤٧ .

بدأ توفيق الحكيم مسرحه الذهنى بمسرحية أهل الكهف التى نشرها عام ١٩٣٣ ، ثم اتبعها بأعمال أخرى تنتمى لنفس الاتجاه ، وأهمها : شهر زاد ١٩٣٤ وبيجماليون ١٩٤٢ — سليمان الحكيم ١٩٤٣ — الملك أوديب ١٩٤٩ — ايزيس ١٩٥٥ — الصفقة ١٩٥٦ — السلطان الحائر ١٩٥٩ — الطعام لكل فم ١٩٦٣ والورطة ١٩٦٦ .

أختار توفيق الحكيم أغلب أصول مسرحياته الذهنية من شخصيات أسطورية وأراد منها أن تكون تجسيماً لمفاهيم ذهنية ، على نحو ما أشار اليه فى مقدمته التى صدر بها بيجماليون وأشرنا اليها من قبل خاصة فى قوله إنه أراد أن يجعل الممثلين أفكاراً تتحرك فى المطلق من المعانى مرتدية أثواب الرموز . وهكذا نجد أن « الكثير من مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية يقوم على فروض فكرية يفترضها الحكيم أو تفترضها نيابة عنه القصص الدينية أو الأسطورية . ثم يأخذ الحكيم فى معالجة النتائج التى يمكن أن تتولد عن هذه الفروض لو تحققت ثم يفصل فى هذه النتائج وفقاً لطبيعة نفسه ونظرته إلى الحياة ومافيها من قيم »[١].

فى مسرحية « أهل الكهف » تفترض القصة الدينية فى القرآن وفى الانجيل أن أهل الكهف بعثوا من مرقدهم بعد أن مكثوا فى كهفهم مايزيد عن ثلاثة قرون ، فوجدوا أنفسهم فجأة فى زمن غير زمنهم .

أما الافتراض الذى وضعه الحكيم ، فهو كيف تستطيع هذه الشخصيات أن تتعامل مع الزمن الجديد ، باعتبار الزمن سلسلة من العلاقات الاجتماعية . عند ذلك يبدأ تحول الشخصيات الأسطورية من تجريدها الذهنى ، لتصبح شخصيات انسانية تمارس الحياة وتواجه مشاكلها الخاصة فيها .

استحضر الحكيم فى أهل الكهف ثلاث شخصيات جاء ذكرها فى كتب المفسرين وهى : ميشيلينيا ومرنوش وزيرا دقيانوس ، والراعى يمليخا وكلبه

---

(١) د. محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم ، ص ٤٣

قطمير . وأوجد لكل شخصية سببا معقولاً للحياة فلمليشنيا خطيبته برسكا، ولمرنوش بيته وزوجته وولده ، ولمليخا أغنامه التى يرعاها .

وعندما تتحقق المعجزة — الانبعاث — ويعود أهل الكهف إلى الحياة يجد كل واحد أن زمنه بما فيه من علاقات وأحاسيس قد انتهى ، وأنه فى زمن ليس له . فميشيلينيا لايجد سوى حفيدة لبرسكا فى عامها العشرين . ومرنوش يجد ابنه قد مات منتحرا عن ستين عاماً ، يرشد مرنوش إلى قبر ابنه وقبر أمه شحاذ عجوز ، ويمليخا لايجد أثراً لغنمه التى أبادها الزمن ، حتى قطمير ، لم يستطع هو الآخر أن يجد زمنه بين الكلاب التى نبحت فيه ماضٍ لايناسبها .

هكذا حاول أهل الكهف بالتحرر من سلطان الزمن والعودة إلى الحياة بأرواحهم القديمة وبأسطورتهم القديمة ، أن ينكروا حقيقة الزمن فكانوا بذلك حرباً على أنفسهم . فبغير الزمان لايمكن أن يتحقق وجود ، أى وجود فى العالم فالأمان هو العلة فى تحقيق الوجود .

« ولما كانت محاولة أهل الكهف قائمة فى أساسها على فرض وجود لهم خارج الزمان وفوق الزمان ، فقد صار من المستحيل عليهم البقاء فى حياة لايستقيم فيها الوجود بغير امتزاج بين وجودهم الذاتى والحالة الزمنية . ومن أجل ذلك ارتد أهل الكهف إلى الكهف ، وانسحبوا من الحياة التى لم يتحقق لهم فيها وجود »[1] .

لقد فقدت كل شخصية أسباب الحياة لديها ، لذلك لم تلبث أن تختار بارادتها هذه المرة ومن خلال الطريقة التى رسمها لها المؤلف ، أن تعود إلى زمنها الماضى الذى ذبلت فيه محتويات الحياة .

ومع أن الشخصية الأسطورية فى أهل الكهف قد تحولت عقب بعثها إلى شخصية إنسانية تتعامل مع وقائع الحياة وتفاصيلها ، إلا أنها ظلت تتحرك فى

---

(١) د. عز الدين اسماعيل : قضايا الانسان فى الأدب المسرحى المعاصر ، ص ٢٤٧ .

اطار الفكرة الذهنية التى أرادها المؤلف ، ولهذا ظلت سلبية فى مواجهة وجودها الثانى ، فكانت شخصيات مترددة بين واقعها الانسانى وبين وجودها الذهنى الذى أوجدها فيه الكاتب . وقد جعلها هذا الوجود الذهنى تقف هذا الموقف السلبى من الأحداث حولها ، فلم تستجب له استجابة طبيعية بشرية ، وانما سارت فى الخط الذى رسمه لها المؤلف [1] وقد أثر هذا بدوره على طبيعة الصراع فى العمل ، فظل صراعاً محصوراً فى نطاق شخصيات الرواية وحدود ظروفهم الخاصة ، وهى ظروف شاذة بطبيعة الحال لاتقوم إلا فى الافتراض الذهنى ، وهذا طبيعى فى مسرح يقوم على الفروض الذهنية .

وربما كانت علاقة الانسان بالزمن ، ومحاولة تقديم مفهوم ذهنى خاص له ثم ربطه بالمكان باعتبار الزمن علاقات مكانية ، هى السمة الغالبة على معظم مسرحيات الأفكار الذهنية عند الحكيم ، إذ أننا نجده يعاود مرة أخرى البحث فى هذه المسائل فى مسرحيات : عودة الشباب ورحلة إلى الغد وسر المنتحرة . كما نراها تتردد كثيراً إلى جانب أفكار أخرى فى مسرحيات بيجماليون وأوديب وشهر زاد .

وإلى جانب هذه الفكرة الذهنية الكبرى ، تناول الحكيم عدداً من الأفكار فى مسرحياته الذهنية الأخرى ، فتناول حيرة الفنان بين الكمال فى الفن وبين فتنة الحياة فى مسرحية بيجماليون ، وتناول صراع الانسان بين الجسد وبين الفكر وصراعه بين المعرفة وبين القلب فى شهر زاد ، كما تناول صراع الانسان بين الحقيقة وبين الواقع فى سليمان الحكيم .

وهى قضايا وأفكار محورها الأول الانسان ومحورها الثانى الزمن والمكان وملكات الانسان ، تقدم من خلال مسرحيات تقوم على فروض ذهنية قائمة فى فكر المؤلف وذهنه .

* * *

(1) د. عبد القادر القط : فى الأدب المصرى المعاصر ، ص ٥٥ .

الدراما الذهنية عند الحكيم — إذن — تقوم على أساس فكرى ، لايهم كثيراً بالواقع وإن اقترب منه ، إذ تحتل فيه الفكرة الذهنية المقام الأول فتسيطر على كل مكونات العمل المسرحى .

لهذا فمن الطبيعى أن تقوم الفكرة فى هذه الدراما مقام الحدث وأن يكون الصراع — فيها — بالتالى صراع أفكار يأخذ فى الأغلب طابع صراع بين فكرتين . ويخضع الحكيم مسرحياته الذهنية للفكرة التى يعرضها « فيقيم بناء المسرحية ويرسم شخصياتها ويجرى أحداثها ويدير حوارها بما يوضح فكرته ، منحازاً فى أغلب الأحوال انحيازاً ظاهراً إلى طرف من طرفى الصراع »[1] .

فى مسرحية بيجماليون ، يركز الحكيم تركيزاً خاصاً على الجانب الذهنى حيث عاشت شخصياته فى جو أسطورى خالص لم تحاول فيه أن تقترب من الشخصية الانسانية الواقعية ، ولهذا نجحت الشخصية هنا فى أن تكون ذهنية خالصة .

ولهذا كانت بيجماليون أكثر أعمال الحكيم بعداً عن الحقيقة كما كانت أكثرها تحليقا فى الجو الأسطورى ، وبالتالى كانت أكثر أعماله تركيزاً على الذهنية وصراع الأفكار .

فالحدث هنا حدث أسطورى والشخصيات شخصيات أسطورية والجو العام للأحداث هو الآخر جو أسطورى .

فقد هيأ الحكيم لمسرحيته جواً عاماً مغرقاً فى الأسطورية . نتقع الأحداث فى دار بيجماليون فى بهو يطل على غابة ذات أشجار وأزهار غريبة ترقص فيها حوريات تسع من حوريات الغاب ، ويغنين ويتحدثن إلى بعض شخصيات المسرحية ذات الطابع الانسانى .

أما الغابة فجمالها الساحر تبرزه خيوط القمر المنعكس وتحيله إلى موسيقى

---

(١) د. عبد القادر القط . من فنون الأدب : المسرحية ، ص ١٧٩ .

وأصوات غناء من جوقة راقصات كأنهن عرائس الخيال التسع . وتأتى عربة الآلهة تحمل فينوس الهة الحب وأبولون إله الفن ، وتهبط بهما من علياء السماء وتدخل دار الفنان فى خفة الهواء ورقة النسيم من النافذة تمنح التمثال الحياة مرة ، ولتعيد الزوجة الهاربة اليه مرة ثانية ولتسلبها الروح التى وهبتها إياها مرة أخرى فتعود التمثال العاجى كما كانت .

هكذا عاشت شخصيات المسرحية جواً أسطورياً خالصاً فبعدت عن الشخصية الانسانية الواقعية ونجحت بالتالى فى أن تكون رموزاً ذهنية خالصة .

شخصيات بيجماليون على هذا النحو أنماط تجسم مفاهيم ذهنية خالصة أرادها الكاتب عندما جعلها شخصيات خيالية تتحاور حول الأفكار .

والأفكار هنا هى مايكشف عنه الصراع الذى يعيشه الفنان بين الكمال وبين الواقع من صراع بين الفنان وبين فنه وصراع بين الفنان وبين نفسه وصراع بين الفنان وبين القوى العلوية (الالهية) .

فبيجماليون الفنان يعشق تمثاله الذى صنعه لامرأة ووضع فيه كل مواهبه . ثم يبتهل إلى الآلهة أن تمنح تمثال الحياة . وتستجيب فينوس لابتهالاته فتنفخ فى التمثال روح الحياة .

ويسعد بجماليون بامرأته التى أصبحت كائنا حياً وقتاً قصيراً ، تخضع خلاله المرأة لغريزتها الطائشة فتفر مع ربيبه نرسيس . ويجيء أبولون إلى نجدة بيجماليون فيلقى فى نفس المرأة الحكمة والمعرفة لتعود إلى زوجها ثانية نادمة .

غير أن الفنان لايلبث أن يشقى من جديد ، وسبب شقوته مايراه من تناقض بين حياة تمثاله الجديد بما فيه من ابتذال وبين حياته الأولى فى صورته الفنية السامية . وهنا تتدخل الآلهة مرة أخرى فتعيد المرأة إلى صورتها العاجية الأولى . ويستمر الصراع فى نفس الفنان ، فقد أصبح يحن إلى الزوجة التى فقدها ، لقد أصبحت حياته فراغاً لم يستطع التمثال أن يملأه ، فيحطم التمثال معتزماً أن يصنع أفضل منه ، ولكنه يموت قبل أن يحقق رغبته هذه .

مسرحية بيجماليون على هذا النحو « تكاد تكون نموذجاً حياً لصراع المعانى »[1] ، حيث سيطرت الأفكار سيطرة كاملة على سائر عناصر المسرحية ، فقامت مقام الحدث وحركت الأشخاص التى أصبحت مهمتها تجسيد هذه الأفكار وتوزيعها توزيعاً شكلياً .

* * *

اهتم الحكيم فى مسرحياته الذهنية إذن بالفكرة ، وهى غالباً فكرة ذهنية قائمة على التأمل . ومن هنا كانت شخصياته شخصيات وظيفية ، مجردة من كل الصفات الجزئية .

إن مهمتها فقط هو تجسيد هذه الأفكار على نحو رمزى ، وبالتالى فهى فى النهاية رموز لحقائق فلسفية فكرية .

هكذا نظر الحكيم إلى أوديب فجعله يحاول المضى مع أمه على أنها زوجته ، غير عابىء بالحقيقة التى تكشفت له ، وذلك من خلال نظرته إلى الأمومة على أنها حقيقة ذهنية مجردة .

وعلى هذا النحو ، كانت شخصيات أهل الكهف ، شخصيات تفكر وتتحرك فى المسار الذهنى الذى يرمز إلى الحقائق الفكرية التى أراد الحكيم أن يقدمها من خلال مسرحيته .

وربما يعثر القارىء لهذه المسرحيات الذهنية عند الحكيم على بعض الشخصيات مزدوجة التكوين ، لها موقفها من الحياة أحيانا إلى جانب وجودها الرمزى ، مثل شخصية أوديب فى أوديب وشهر زاد فى شهر زاد . لكنه سوف يجد أن هذه الشخصيات فى مسلكها « تسلك ازاء هذه المواقف سلوكاً شاذاً يتفق مع فكره المؤلف ثم يجد نفسه مرة أخرى وقد تلاشى من بين يديه

---

(١) د. محمد فتوح أحمد : مستويات الرمز فى مسرح الحكيم ، ص ص ٥٤ — ٥٥ .

وجود تلك الشخصيات ، وأصبحت مجرد أفواه للحوار الذى يتحدث به المؤلف نفسه [1] .

* * *

شخصيات الحكيم فى مسرحه الذهنى شخصيات تتحرك فى مجالها الرمزى . الذى تحمله وتوحى به ، وهى لهذا شخصيات يغلب عليها التجريد .

وفى مسرحية « السلطان الحائر » ١٩٥٩ عدد من هذه الشخصيات الذهنية التجريدية التى تقترب من طابع النمط الرمزى فتفقد معه الطابع الانسانى .

فالسلطان والقاضى والوزير والغانية ، كلها شخصيات فاقدة للبعد الانسانى ، فهى مجرد رموز لمعانى مجردة تتصل بالفكرة الذهنية للمسرحية .

أما الفكرة الذهنية فهى الصراع بين الحق وبين القوة وأثره فى مشكلة نوع الحكم . بمعنى هل للحاكم أن يحكم بالقانون أم بالسيف .

وهو مايكشفه الحوار الذهنى التالى الذى نطالعه فى الفصل الأول بين القاضى والوزير :

السلطان : أنت تغل يدى .

القاضى : إنى لم أغل يديك يامولاى . إن لك مطلق الحرية فى أن تمارس حكمك كما تشاء .

السلطان : حسن ، إنى أرى مايجب على فعله .

الوزير : ماذا أنت صانع يامولاى .

السلطان : انظر إلى هذا الشيخ ، أتراه يحمل سيفاً فى منطقته ؟

الوزير : كلا بالطبع . إنه لايحمل غير لسان فى فمه يديره بكلمات وعبارات ، وإنه ليحسن استخدام مايملك بحذق وبراعة .

(١) د. عبد القادر القط : فى الأدب المصرى المعاصر ، ص ٤٨ .

السلطان : ولكنى أنا أحمل هذا (يشير إلى سيفه) وهو ليس من خشب ولا هو لعبة من اللعب . إنه سيف حقيقى وينبغى أن يصلح لشيء ، ويجب أن يكون لوجوده سبب . أتفهمون كلامى . أجيبوا لماذا قدر لى أن أحمل هذا ؟ للزينة أم للعمل .

القاضى : لأحدهما .

السلطان : ماذا تقول .

القاضى : أقول لهذا أو لذاك .

السلطان : ماذا تعنى .

القاضى : أعنى أن لك الخيار يامولاى السلطان . لك ان تجعله للعمل ، ولك أن تجعله للزينة . إنى معترف بما للسيف من قوة أكيدة ومن فعل سريع وأثر حاسم ، ولكن السيف يعطى الحق للأقوى . ومن يدرى غداً من يكون الأقوى ؟ فقد يبرز من الأقوياء من ترجح كفته عليك . أما القانون فهو يحمى حقوقك من كل عدوان لأنه لايعترف بالأقوى . والآن فما عليك يامولاى سوى الاختيار بين السيف الذى يفرضك ولكنه يعرضك ، وبين القانون الذى يتحداك ولكنه يحميك »[1] .

كالعادة ، اختار الحكيم مادة مسرحيته من التاريخ الشعبى الأقرب إلى جو الأساطير حتى يتمكن من أن يحملها الدلالات الفكرية الرمزية التى يصعب على الأحداث الواقعية أن تتحملها .

فقد وجد سلطان مملوكى نفسه يوماً فى موقف عصيب . ذلك أن سيده السابق لم يعتقه بعد ، فلا يحق له أن يكون سلطاناً كما تقتضى الشريعة .

ويهم السلطان باستخدام القوة لاسكات الناس ، كما نصحه وزيره . لكن

---

(١) توفيق الحكيم : السلطان الحائر ، ص ص ٧١ — ٧٢ .

القاضي الحريص على سيادة القانون يحاوره بالحكمة حتى يخضع للقانون ، وهو أن يباع فى مزاد علنى لصالح بيت المال على أن يعتقه من يشتريه :

« القانون يقول : إن العبد الرقيق لايملك عتقه غير مولاه ، مالك رقبته . وفى حالتنا هذه ، المولى مالك الرقبة توفى بغير وريث ، فآلت ملكية العبد إلى بيت المال . وبيت المال لايملك عتقه بغير مقابل ، إذ ليس من حق أحد التصرف بغير مقابل فى مال أو متاع مملوك للدولة . ولكنه من الجائز لبيت المال التصرف بالبيع . وبيع مال الدولة لايكون صحيحاً قانوناً إلا بمزاد مطروح فى العلن .

فالحل إذن هو نطرح مولانا السلطان للبيع فى المزاد العلنى . ومن رسا عليه المزاد يعتقه بعد ذلك . بهذا لايضار ولايغبن بيت المال فى ملكه ، ويظفر السلطان عن طريق القانون بعتقه وتحريره » .

ويتم المزاد ، ويكون السلطان من نصيب غانية سيئة السمعة بعد حوار ذهنى طويل عن تعريف السلطان وأحقيته فى الحكم بمفرده .

ترفض الغانية فى البداية أن توقع على صك العتق كما اشترط القاضى على المشترى . ويحتكم الوزير إلى الناس (العامة) فى أمر هذه الغانية ، أيقتلها أم يبقى عليها . ويصبح الموقف منذراً بفتنة ، لكنها توافق أخيراً على التوقيع على الصك حين آذان الفجر شريطة أن يقضى السلطان الليلة فى بيتها حتى الفجر .

ويشتد الجدل والخصام بين الناس حول سلطانهم الذى يقضى ليلته فى هذا المنزل السيء السمعة ، ويقترح القاضى مخرجاً ، بأن يقوم المؤذن فيؤذن لصلاة الفجر وهم بعد فى منتصف الليل . ويرفض السلطان أن يستجيب لهذه الخدعة بعدما يتقن من أخلاق الغانية التى أحسنت ضيافته .

وتتقدم الغانية فتوقع صك العقد رافضة أن تسترد مادفعته ثمناً للسلطان ، فيهديها السلطان وهو يودعها ياقوته الثمينة التى تزين عمامته . ويتحرك موكب السلطان ويهبط الستار .

الفكرة فى المسرحية كما هو موضح أقرب إلى المعانى المجردة التى لا شأن لها بواقع الحياة .

فعلى الرغم من أن الحكيم قد اتخذ لمسرحيته اطاراً شرقياً قديماً ، إلا أن حرصه على التذهين أخرجها من حيز الزمان والمكان .

وهكذا كانت الشخصيات هنا ، شخصيات وظيفية . فالسلطان هو السلطة المستبدة والقاضى هو القانون والغانية ربما كانت أقرب إلى روح الشعب كما لاحظ غير باحث . وهذه الشخصيات كما هو ملاحظ من التحليل السابق « لاتنمو فى المسرحية ولا تتطور على المستوى الواقعى ، بل تتحرك داخل الاطار الفكرى الذى صممه لها المؤلف فيما يشبه التخطيط الهندسى المحكم »[1] وقد مكن الحكيم من هذا أن الشخصيات كانت أقل التصاقاً بالحياة ، فكانت بهذا أكثر صلاحاً لتصوير هذه الأفكار المجردة .

* * *

وفى مسرحية الملك أوديب ، سنرى أن أوديب وترسياس منذ بداية المسرحية رمزاً لإرادة الانسان فى مواجهة الارادة العليا . هذه الارادة الانسانية التى مهما حاولت وحققت إلا أنها إرادة عمياء خاطئة . ثم تأتى الأحداث بعد ذلك لتحقيق هذه الفكرة الذهنية التى طرحها الحكيم من خلال الصراع بين الحقيقة والواقع .

« فتوفيق الحكيم يرى فى القدر مقداراً من الجبر ومقداراً من الحرية يسيطران على تصرفات الأحياء . ذلك أن وجود القانون يستلزم وجود الخروج على القانون . وهذا يستلزم أيضاً نوعاً من العقاب ، ليس فى اختلال النتائج وحدها ، بل فى اعادة الخلل إلى النظام ورد المتمرد إلى موضعه »[2] .

---

(١) فؤاد دوارة : فى النقد المسرحى ، ص ٣٦ .

(٢) د. محمد زكى العشماوى : دراسات فى أدب المسرح ، ص ١٢٩ .

وهكذا يدفع الحكيم بأوديب فى مجموعة من المصادفات المستمدة من الأسطورة الاغريقية من أجل اظهار هذه الحقيقة ، والكشف عما فى الارادة البشرية من ضعف ونقص .

وهكذا أيضا وجدنا أوديب لايريد أن يستسلم للحقيقة التى تكشفت له ، فهو ضحية للمصير الذى قادته قدماه اليه على غير علم به ، وهو أب لأولاد وزوج لامرأة يحبها « إنه لم يرتكب الاثم عامداً ، فلماذا يدفع ثمنه باهظاً ؟ إن أوديب يحاول أن يصم أذنيه عن الحقيقة ، وأن يخفى رأسه فى الرمال . ويتوسل إلى جوكاسته أن تصحبه بأولادها إلى مكان بعيد حيث يعيشان . فليس من بأس فى أن يترك سلطان الملك . أما أن يترك جوكاسته وأن يترك الأولاد ، فهذا أمر فظيع لايقوى عليه »[1] .

وبهذا سارت الشخصية فى اطار الفكرة التى أرادها المؤلف مع ماقد يبدو من مخالفات واقعية أو فنية .

فمشهد المكاشفة ، وتعرف أوديب على الحقيقة ببشاعتها ، كان يتطلب فنياً من أوديب — على الأقل — أن يرتاع من هول الكارثة ، ولكنه بدلاً من هذا يطلب من جوكاستا أن تنهض معه وتواجه الحياة :

« كياننا الواحد . أسرتنا المتحدة ، قلوبنا المتحابة . نفوسنا التى تعمرها المودة وتدعمها الرحمة . من فى مقدوره أن يهدم كل هذا البنيان ؟ وأى قوة فى امكانها أن تدك هذا البرج المشيد من حب وعطف وحنان »[2] .

فأوديب هنا فى مصارعته للحقيقة وفى تمثيله للارادة البشرية المحدودة لايتحرك الحركة الواقعية التى تتطلبها الأحداث أو الحركة الفنية التى تدفعها تطورات الأحداث ، وإنما يتحرك وفقا لطبيعة التكوين الرمزى للفكرة الذهنية التى أراد الحكيم طرحها من خلاله .

(١) المرجع السابق ، ص ١٣٩ .

(٢) المسرحية ، ص ١٦١ .

وهكذا يخاطب أوديب ترسياس فى نهاية المسرحية ، باعتبار ترسياس هو الوجه الآخر للارادة البشرية فى طموحها وخطئها ، كاشفاً عن طبيعة هذا التكوين الرمزى الذى أراده المؤلف :

« أنت الأعمى الذى ظن أنه يبصر للناس خيراً مما تبصر لهم السماء . أنت الذى أردت فكانت ارادتك وبالاً على الأبرياء . لو أنك تركت الأمور تجرى كما قدر لها أن تجرى طبقاً لنواميسها المرسومة ، لما كنت أنا اليوم مجرما . أردت أن تتحدى السماء فأبعدت أوديب صغيراً عن الملك ووضعت على العرش رجلاً من صنعك ، فإذا بهذا الرجل الذى وضُعت هو عين أوديب الذى أبعدت لطالما زهوت بارادتك الحرة . كان لك حقا . إرادة حرة . شهدت آثارها ، ولكنها كانت تتحرك دائما دون أن تعلم أو تشعر داخل اطار من إرادة السماء »[1] .

* * *

وللمسرح الذهنى عند توفيق الحكيم خاصية أخرى هامة ، إذ يغلب عليه طابع مسرح النص المقروء بما فيه من سيطرة روح التأمل والحوار الذهنى المنطقى الذى يطول أحيانا عن الحد المعقول لجمل الحوار فى المسرح التمثيلى .

فقد أراد الحكيم أن يجعل للحوار قيمة أدبية ليقرأ على أنه أدب وفكر »[2] .

ولهذا كانت « الأولوية لديه للقراءة ، كما أن هذه الأعمال بطبيعتها كانت أشد مواءمة للقراءة ، وللقراءة الصامتة على وجه التحديد ، لأنها تستفز الذهن وتفسح أمامه المجال رحباً لاكتشاف كل تعقيدات المسرحية الذهنية »[3] .

والحكيم — فى الواقع — مغرم فى مسرحياته بهذا الحوار الذهنى القائم على

(١) المسرحية ، ص ١٨٦ .
(٢) زهرة العمر ، ص ٢٣٩ .
(٣) د. محمد فتوح أحمد : مستويات الرمز فى مسرح الحكيم ، ص ص ٤٢ — ٤٣ .

المجادلة العقلية على نحو مانرى فى الحوار الذى دار بين أوديب وترسياس فى « الملك أوديب » ومنه :

ترسياس : سأصيح بملء فمى :

أيها الشعب ، إنى لم أفرض إرادتى لمجد أطمع فيه ، ولكن لرأى أومن به هو أن تكون لكم إرادة . ما من حقد كان بينى وبين لايوس ، وما من ضغن كان بينى وبين كريون . إنما أردت أن أطوى صفحة الملك فى هذه الأسرة العريقة لأجلكم أنتم . تختارون لكم ملكا من عرض الطريق مجرداً من الحسب والنسب ، لاسند له إلا خدمة لكم ، ولا لقب له إلا بطولته فيكم . ذلك أنه لاتوجد فى أرضكم ولاينبغى أن توجد إلا إرادتكم أنتم .

أوديب : أو إرادتك أنت أيها الضرير البارع . أنت تعلم أن الشعب لايريحه أن تكون له إرادة . وهو يوم يراها فى يده يسرع فيعطها لبطل من نسج أساطيره أو لاله مدثر بغمام أحلامه كأنما هو يضيق بحملها ولايقوى على الاحتفاظ بها ويود التخلص منها وطرح عبئها .

ولكنك رجل أعماك الغرور . لاتسعى حقا إلى مجد ظاهر ، غير انك تريد أن تكون أنت منبع الأحداث ومصدر الانقلاب ومحرك القوى التى تغير وتبدل فى مصائر الناس وعناصر الأشياء . إنى لأرى فيك هذا التطاول المستتر وأقرأ فى نفسك هذا الصلف الخفى »[1] .

* * *

(1) الملك أوديب ، ص ٨١ .

كتب الحكيم حوار مسرحياته الذهنية التى قدمها فى الثلاثينيات والأربعينيات باللغة العربية الفصحى . وكان هذا المستوى الأدائى فى اللغة هو الأنسب لهذه الدراما الذهنية بأحداثها الأسطورية أو التاريخية وبشخصياتها التى يغلب عليها التجريد .

فأحداث كهذه ، وشخصيات على هذا النحو . لايمكن أن تتفق مع مستوى الأداء الواقعى للغة ، فهى محتاجة إلى لغة غير واقعية كما يقول الحكيم عن لغة مسرحيته « ياطالع الشجرة » مبرراً استخدامه للغة الفصحى فى الحوار : « إن المسرحية ــ وقد خرجت قصداً عن الواقعية سقط المبرر لاستخدام اللغة الواقعية لأشخاصها ، وأصبح من الملائم لحوادثها غير الواقعية لغة غير واقعية أيضا . أى غير عامية ، وبذلك يبتعد التعبير والتصوير عن الواقع على قدر الامكان ، سواء فى الشخصية أو اللغة »[1] .

ولقد تعاونت هذه اللغة على اضفاء مزيد من التجريد على المسرحية الذهنية . وذلك لأنها تصبح هنا أشبه بقناع يحجب الملامح الخاصة للشخصية .

كان الحكيم فى مسرحه الذهنى خلال هذه الفترة مركزاً أكثر على المسرح المقروء « حتى لنجد بعض مسرحياته تكاد تخرج عن صورة المسرحية إلى صورة الحوار الخالص الذى تتجادل فيه الشخصيات ، مثلما نلاحظ فى مسرحية « شهرزاد » التى تكاد جميع مناظرها تدور حول مناقشة قضية ذهنية واحدة هى هل يستطيع الانسان أن يفلت من نداء الحياة ، أى نداء الجسد والقلب . وتنتهى المناقشة بأن من يريد أن يصبح عقلاً خالصا يصبح كالشعرة التى تشيب ولايعود لها من علاج غير انتزاعها . والحوار فى هذه المسرحية شعرى ممتع وجوها ساحر ، ولكن المسرحية خلت أو كادت من المواقف التمثيلية والعناصر الدرامية الحية المثيرة . وهى بحق من نوع المسرح فى مقعد لأنها ممتعة عند القراءة »[2] .

(١) توفيق الحكيم : ياطالع الشجرة ، ص ١٩ .

(٢) د. محمد مندور : عن مسرح توفيق الحكيم ، ص ١٢٧ .

وفى فترة خمسينيات والستينيات ، تلك الفترة التى شهدت ازدهاراً مسرحياً ملحوظاً ، أدرك الحكيم مشكلة تقديم هذا المستوى اللغوى على المسرح لجمهور لايتعامل مع اللغة العربية الفصحى لغة حياة ، لكنه أدرك أيضا حاجة مسرحة الذهنى إلى مستوى لغوى متايز عن اللغة اليومية . ومن هنا كانت دعوته إلى اللغة الثالثة التى قال عنها فى مقدمته لمسرحية الصفقة « قد تبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية ، ولكنه إذا أعاد قراءتها طبقا لقواعد الفصحى ، فإنه يجدها منطقية على قدر الامكان »[1] وكتمثيل للتجربة كتب الحكيم حوار « الصفقة » فى لغة فصحى بسيطة ، تميل إلى العامية ولكنها لاتتنازل عن الطموح إلى الفصحى .

واستمر الحكيم فى مسرحه الذهنى محافظاً على استعمال لغة ذات مستوى خاص ومتايز عن مستوى اللغة الواقعية . قد يتخفف أحياناً إلى حد يقترب من العامية كما فى قول الخادمة لبائع اللبن فى مسرحية « ياطالع الشجرة » !

البوليس ؟ الحكومة ... يوم الحكومة بسنة ، وأنت سيد العارفين .

خليها على الله . مسألتنا بسيطة على كل حال ، وقضا أخف من قضا . ولكنها تظل فى النهاية لغة ذات مستوى أداء خاص متايز ، يساير المضمون الذهنى ويتعاون فى اضفاء مزيد من التجريد .

* * *

ومسرحيات الحكيم الذهنية فى معظمها مسرحيات ذات بناء درامى عادى يخضع خضوعاً مباشراً للقواعد الدرامية المعروفة .

فالحدث فيها يتطور تطوراً منطقياً إلى قمة الحدث ثم يصل إلى الحل من خلال خط درامى رئيسى واحد .

وقد رأينا كيف كانت أغلب مضامين هذا المسرح مضامين مشتقة من

---

(١) توفيق الحكيم : الصفقة ، ص ١٥٧ .

خارج الانسان ، يتفلسف المؤلف فيها إلى الحد الذى يجعلها أحياناً أفكاراً تتناقض مع واقع الحياة .

وقد أثر هذا الاختيار بطبيعة الحال على الحركة الدرامية فى هذا المسرح الذهنى الذى اعتمد أكثر على حركة الحوار .

وقد رأينا كيف أن هذا الحوار الذهنى قد أطال فى الكثير من المواقف فشغل عدة صفحات ، وهذا بالطبع يؤثر فى حركة الشخصية وأيضا فى زمن الحركة ، مما ثبت أماكن أبطال مسرحه ، خاصة وإن أغلب المشاهد قائمة على المحاورة بين اثنين . وهو حوار — من ناحية أخرى — يتجه غالباً إلى تصعيد الفكرة العامة المهتم بها أما المواقف المسرحية ، فهى مواقف ثابتة تبعث أكثر على التأمل والتفكير . ومن هنا كانت الشخصية فى هذا المسرح الذهنى — كما سبق ولاحظنا — شخصية وظيفية جردها المؤلف من كل صفة خاصة لتصبح رموزاً للمعانى التى أرادها .

* * *

ويقف المسرح الذهنى عند الحكيم بين الدراما والميلودراما . فمع اعتماد الحكيم على حرفيات الدراما فى البناء الفنى ، نراه يوظف عدداً لا بأس به خصائص الميلودراما فى البناء الفنى وخاصة التأثيرات المسرحية والشخصية النمطية والافتعال والتحول الفجائى .

ولتوفيق الحكيم ولع خاص فى مسرحه بالمفاجآت وعوامل الاثارة التى تنطوى على دهشة مثيرة .

فى مسرحية « أهل الكهف » سعى الحكيم إلى خلق مجموعة من المصادفات لبربط بين ميشيلينا وبريسكا الجديدة ، فهى شبيهة بها ، وقد تنبأ عراف لبريسكا الجديدة بأنها ستكون قديسة وهو المصير الذى رسمه لها المؤلف ، كما علمت بأنها ستدفن حية ، وهذا أيضا ما أراده لها المؤلف ، وهى تحمل

الصليب الذهبى الذى كان ميشيلينا قد أهداه لخطيبته بريسكا منذ ثلثمائة عام ، كما أن بهو الأعمدة الذى يلتقيان فيه ظل على حاله لم يتغير .

لقد حشد المؤلف كل هذه المصادفات لكى يخلق العلاقة التى تعينه على تصوير الصراع بين الزمن والقلب .

وشخصيات أهل الكهف كما رأينا من تحليل العمل شخصيات مكتملة التكوين منذ بداية العمل ، ولذلك فقد انسحبوا إلى الكهف ليموتوا فيه دون صراع حقيقى فى الحياة .

وكثيراً مانجد فى مسرح الحكيم ذلك التحول فى الشخصية المتصل بعنصر المفاجأة الميلودرامى على نحو مانرى فى شخصية القاضى فى مسرحية « السلطان الحائر » والذى تحول فجأة من حامى القانون إلى وصولى يفسر القانون ويفلسفه لمصلحة السلطان ، فيتحايل لادخال شرط فى مزاد البيع بلغى ملكية شارى السلطان للسلطان ، إذ يجعل عتق السلطان شرطاً لتوقيع عقد البيع . كما يحاول أن يجد مخرجاً آخر بأن يجعل المؤذن يعجل بآذان الفجر حتى تنتهى صفقة البيع كما اشترطت الغانية التى اشترت السلطان .

لقد تحول القاضى فجأة من مدافع عن القانون إلى متآمر عليه . يقول للغانية :

القاضى : لم يكن الفجر ذاته فى الموضوع . ولكن الوعد أنصب على صوت المؤذن وهو يؤذن لصلاة الفجر . فإذا أخطأ المؤذن فى التقدير أو التصرف ، فهو مسئول عن خطئه هذا ذاته هو . ولكنه ليس شأننا نحن أفهمت ؟ .

الغانية : فهمت ، لا بأس بها من حيلة .

القاضى : إن المؤذن سيحاكم بالطبع على خطئه . ولكن هذا لايغير شيئا من طبيعة الواقع ، وهو أننا جميعا سمعنا المؤذن يؤذن لصلاة الفجر من

فوق مئذنته . وإذن فكل النتائج القانونية المترتبة على ذلك يجب أن تأخذ مجراها وفى الحال . هلمى إذن وقعى »[1] .

ومن الطبيعى فى هذا المسرح الذهنى أن تكون الشخصيات شخصيات نمطية بحكم طبيعة تكوينها الذهنى المجرد ، فهى فى النهاية أنماط لأفكار المؤلف . وفى مسرحيات الشخصية النمطية تكثر المواقف المفتعلة ، وهى سمة عامة فى أغلب مسرحيات الحكيم ، إذ أنه مشغول بالقضية الفكرية المتناولة ، ولهذا يعمد إلى خلق مجموعة من المواقف التى تحرك فكرته ، وكثيراً ماتكون هذه المواقف مواقف مفتعلة لا شأن لها بمنطق سير الأحداث ، على نحو مارأينا فى تحليلنا السابق لمسرحيتى أهل الكهف والملك أوديب .

وهكذا كانت بداية المسرحية الدرامية فى الأدب العربى المعاصر من خلال مسرح توفيق الحكيم دراما ذهنية لم تخلص كلية إلى البنية الدرامية بسبب ماتوافر لها من بعض سمات المسرحية الميلودرامية .

وقد تميزت الدراما الذهنية عند توفيق الحكيم — كما رأينا فى هذا الفصل — باعتمادها على فروض فكرية وضعها المؤلف ثم أراد أن يحققها من خلال شخصيات تتحاور حول هذه الفروض .

وهكذا قامت الفكرة فى هذه المسرحيات مقام الحدث ، كما أصبحت الشخصيات رموزاً لحقائق فلسفية فكرية .

وقد أثرت هذه الذهنية على طبيعة البناء الدرامى فى العمل ، فأصبحت المسرحية أكثر حرصاً على أن تكون نصاً مقروءاً وذلك بما شاع فيها من تأمل ومناقشة أقرب إلى طبيعة الأدب المقروء لا الأدب الممثل . كما أثرت هذه الذهنية وما اتصل بها من ميل إلى التجريد على لغة الحوار المسرحى ، فكانت لغة ذات مستوى أدائى خاص ومتمايز تتعاون فى تجريد الأحداث والشخصيات واضفاء مزيد من العزلة عن الواقع ، سواء فى عربيتها الفصحى ، أو فى

(١) السلطان الحائر ، ص ١٦٢ .

مستواها الجديد الذى أسماه الحكيم اللغة الثالثة . وهى اللغة التى تحاول الاقتراب من العامية مع المحافظة على قواعد اللغة الفصحى .

* * *

هذا وربما رأى الباحث فى بعض الأعمال الدرامية عند كتاب آخرين غير الحكيم بعض الاقتراب من اطار هذه الذهنية ، فيرى شيئا من الرمزية ، وشيئا من معالجة القضايا الذهنية على نحو مانرى فى مسرحيتى مسافر ليل والأميرة تنتظر لصلاح عبد الصبور وسكة السلامة وبير السلم لسعد الدين وهبه ، الا انه لم تتوافر فى أى من هذه الأعمال مجموعة الخصائص التى رأيناها فى مسرح دراما الأفكار أو الدراما الذهنية عند الحكيم .

الفصل الثانى

الدراما الواقعيـــــة

بدأت الدراما الواقعية فى الأدب المصرى المعاصر خليطاً من الكوميديا ومن مسرحية الفرس Farce ومن الدراما الواقعية ، وهو مانراه بشكل واضح فى مسرح نعمان عاشور وسعد الدين وهبه .

فغالبا ماتقوم المسرحية على بطل شريف يواجه ويعادى عالماً معوجاً ، وقد يقع معه فى صدام حاد ، ويقود هذا الصدام إلى رفع القناع عن زيف الشخصيات المحيطة به والتى تعوق انتصاره باعتباره ممثلاً للقيم الجديدة .

وتتضمن عملية رفع القناع هنا ادانة المجتمع القديم بما يمثله من قيم زائفة تنطوى على عيوب اجتماعية .

ومن الطبيعى أن تجنح هذه المسرحيات إلى الشخصيات النمطية لتقديم الجوانب الانسانية ممثلة من خلال شخصيات أقرب إلى الصفات ، ذلك أن هذه الشخصيات النمطية « شخصيات من الممكن تعريتها لأول وهلة وبدون انتظار لتطور الحدث »[1] .

---

(١) د. سمير سرحان : المسرح المعاصر ، ص ٢٩ .

وهكذا جمعت هذه المسرحيات بين حرفيات رفع القناع فى الكوميديا ، وحرفيات التعرية فى الفرس Farce [1] وبين أسلوب المسرح الواقعى الاجتماعى الحديث فى أوربا ذلك المسرح الذى يعالج الأفكار أو القضايا الاجتماعية من خلال بناء واقعى يعتمد على العرض فالأزمة فالانفراج ، ومن خلال موضوع معاصر وشخصيات معاصرة [2].

وهكذا شهدت أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات بداية النضج فى مسرحنا الفنى وذلك من خلال الواقعية التى أصبحت عندنا هى الطريق إلى مسرح مصرى حديث وجديد [3] .

ويتفق الباحثون فى المسرح العربى الحديث على أن « الدراما المصرية دخلت مرحلة النضج مع ظهور مسرحية « الناس اللى تحت » لنعمان عاشور . فقد كانت فاتحة جديدة فى المسرح المصرى [4] ، كما كانت أول مسرحية مصرية التزمت خط الدراما الواقعية الاجتماعية بما قدمته من صراع اجتماعى طبقى يعرى جيلاً قديما ويبشر بجيل جديد هو جيل مصر الجديدة فى واقع جديد تذوب فيه الطبقات وتسوده قيم العدل والحرية . ولم تلبث دائرة الدراما الواقعية أن اتسعت لتشمل أعمالاً لسعد الدين وهبه وللطفى الخولى وليوسف ادريس ولمحمود دياب ولعلى سالم ولغيرهم .

* * *

وتقترب مسرحية الدراما الواقعية فى الأدب المصرى المعاصر من مسرح القضية الذى ظهر فى منتصف القرن التاسع عشر ، وخاصة فى المسرح الاجتماعى عند أبسن على نحو ماترى فى مسرحياته : عدو المجتمع ـــ الأشباح

---

(١) انظر. John Russell Taylor : The Penguin Dictionary of Theatre, p. 63 & p. 102.

(٢) د. سمير سرحان : المسرح المعاصر ، ص ٣٦ .

(٣) انظر المرجع السابق ، ص ٣٨ .

(٤) نفس المرجع ، ص ٣٤ وانظر كذلك جلال العشرى : جيل وراء جيل ، ص ٢١ .

ـــ بيت الدمية ـــ أعمدة المجتمع والبطة البرية . ذلك المسرح الذى قام على تصوير القضايا والصراعات الاجتماعية من خلال استخدام تكنيك المناقشة للقضية الاجتماعية بغية كشف الشرور الاجتماعية المختلفة فى المجتمع المعاصر [1] .

وتقوم مسرحية القضية فى الغالب على عرض قضية اجتماعية ، يسير بها المؤلف إلى قمة التأزم ، حتى ينتهى من خلال المناقشة إلى ضرورة اتخاذ موقف إلى جانب التغير الاجتماعى نحو حياة أفضل .

وهو التكنيك الذى أطلق عليه برنارد شو تكنيك المناقشة ، ويتركز « فى ادخال الناس فى مناقشات حول مسائل متفرقة ، ثم يخلق الكاتب عامداً نوعاً من سوء الفهم وذلك بأن يفهم مايقال فهما صحيحاً ، أو بأن يفهمه فهماً ملتوياً أو بأن يرد عليه رداً لايتوقعه الخصم أبداً » هذا إلى جانب « خلق المعارك الجدلية والبدنية بين الشخصيات المتنافرة وتصوير ماينتج عن هذا كله من كوميديا فكرية وحركية » [2] .

وقد استخدمت المسرحية الدرامية الواقعية فى مصر هذا البناء الفنى ، وحرصت على الالتزام على نحو مانرى فى أعمال نعمان عاشور وسعد الدين وهبه ولطفى الخولى .

فالمسرحية عندهم تعتمد على اثارة القضية الاجتماعية ومناقشتها من خلال تأزم الأحداث ثم التبشير بضرورة التغير مع نهاية المسرحية .

وتتحرك هذه القضية فى العادة من خلال شخصيات أقرب فى تكوينها إلى الشخصيات النمطية التى تمثل نماذج معينة داخل المجتمع تسعى إلى التعبير عن تناقضات الواقع الاجتماعى .

(١) انظر القسم الخاص بهنريك ابسن فى كتاب المسرح الثورى روبرت بروستاين ، ص ٣٥ وما بعدها من الترجمة العربية ، وكذلك انظر د. سمير سرحان : المسرح المعاصر ، ص ٤١

(٢) د. على الراعى : مسرح برنارد شو ، ص ٢٢٦

هذا ويمكننا أن نرى فى هذه الدراما الواقعية أكثر من صيغة فقد اتخذت عند نعمان عاشور صيغة الدراما الاجتماعية ، على حين اتخذت عند سعد الدين وهبه ويوسف ادريس ولطفى الخولى خاصة فى أعمالهم الأولى صيغة انتقادية واتخذت فى أعمالهم التى جاءت بعد ذلك صيغة سياسية .

١ ــ نعمان عاشور والصيغة الاجتماعية :

فى مسرحية « الناس اللى فوق » لنعمان عاشور ، نرى أنفسنا أمام هذه الشخصيات النمطية التى تقدم عينات من النماذج الاجتماعية المقهورة تعيش سوياً فى مكان يرمز إلى موضعها الاجتماعى . هذا المكان هو بدروم عمارة الست بهيجة .

وفى هذا البدروم تدور أغلب أحداث المسرحية ، فنرى عبد الرحيم العامل الكادح وابنته لطيفة وعزت الرسام ــ وهو مثلهما كادح النشأة يعانى من شقاء المحرومين ــ وفكرى الخادم .

وفى المقابل ، تسكن بهيجة فى شقة بالعمارة ، فترمز إلى طبقة اجتماعية أعلى ممثلة للطبقة البرجوازية بتسلطها على سكان البدروم ونقابل معها فى شقتها البرجوازية انتهازية ابن أختها عبد الخالق ، وغدر وخيانة وتسلق زوجها مرزوق ، واستغلالية المحامى وكاتبه وفاطمة البلانة .

وبين الطبقتين ، يأتى الأستاذ رجائى متردداً بين البدروم وبين شقة بهيجة هانم .

قدم نعمان عاشور فى مسرحيته نماذج لعالمين ، عالم مصر القديمة بكل مايحمله من قيم بالية تضغط على الواقع المعاصر بطبقته الكادحة الفقيرة ، وعالم مصر الجديدة بشخصياته المتطلعة إلى المستقبل الأفضل ، ثم الصراع بينهما .

وتتحرك أحداث المسرحية لتقدم أوجه متعددة لهذا الصراع الذى تسلل إلى كل عناصر المسرحية وشخصياتها .

على قمة هذا الصراع يأتى الصراع بين بهيجة البرجوازية المالكة وبين الكادحين سكان البدروم ، وهو صراع طبقى قائم على الاستغلال والحاجة .

وهناك صراع اخر أساسه الاستغلال يقوم بين نماذج الشخصيات البرجوازية ، نراه بين بهيجة ومرزوق الذى تزوجها طمعاً فى مالها ، وعندما استولى على نصيب الأسد منه تركها ، كما نراه أيضا بين بهيجة وبين ابن أختها عبدالخالق الذى يطمع فى ثروتها ويود أن تؤل اليه جميعها .

فإذا هبطنا البدروم ، فسنجد أن الصراع هنا يأخذ طابع الصراع الفكرى القائم على اختلاف الأفكار والمفاهيم خاصة مايتصل منها بالكيان الاجتماعى للفرد ، مثل ذلك الصراع القائم بين عزت الفنان وبين عبد الرحيم الكمسارى .

وداخل هذا الجو المشحون بالصراعات تبرز شخصية عزت الفنان الثائر ، صاحب القضية الاجتماعية والمحرك لها .

يقدم نعمان عاشور شخصية عزت على أنه النموذج الشريف الذى يواجه عالماً زائفاً ، ومن ثم فإن عليه أن يخوض الصراع معه حتى النهاية ، ليكشف قناع الزيف ، وليحقق الانتصار على قيمه المتهرئة معلنا انتصار القيم الجديدة التى يرمز لها .

عزت فى « الناس اللى تحت » رسام مغمور ، كادح النشأة والأسرة « انتى عازفة أبويا ايه ؟ أبويا فين ... حسن محمد الهجان .. أبويا كان فراش فى جمرك

اسكندرية ... دلوقت بيشتغل فى محل فراشه ... عنده تسعة أولاد ... أنا السابع »[1] لكنه — عزت — متسلح بقوة الاحتمال والأمل « كل اللى عندى قوة احتمال وبس . كل اللى عندى قوة احتمال وأمل عريض »[2] .

وبقوة الاحتمال والأمل ، يكافح عزت فى سبيل التحرر من القيم الاجتماعية الزائفة لبناء مصر الجديدة « صدقنى . احنا لازم نشتغل علشان نبنى لنا مصر جديدة مانبطلش شغل »[3] .

هكذا يحدد عزت دوره منذ بداية المسرحية « أنا وظيفتى الرسم . التعبير بالرسم عن الحياة الشؤم اللى احنا عشناها فى مصر ، والحياة الصحيحة النضيفة اللى يجب كلنا نعيشها النهاردة وبعد النهاردة فى مصر ، لما تبقى جديدة »[4] .

ومن خلال مناقشاته مع لطيفة ومع أبيها عبد الرحيم ومع رجائى تتحدد ملامح القضية وطبيعة الصراع فيها .

وخلفية الصراع الطبقى والصراع الفكرى فى « الناس اللى تحت » صراع مادى اقتصادى ، تسنده صراعات اجتماعية وثقافية ونفسية وفكرية ، شكلت بدورها المضمون الإنسانى للشخصيات المتطلعة جميعها إلى عالم أفضل .

فالصراع بين بهيجة وبين سكان البدروم يحركه طمعها وجشعها فى أن تقهرهم وتستولى على البدروم للانتفاع به فى مشروع تجارى يدر ربحاً أكثر ، وفى أن تكيد لرجائى الذى رفض الزواج منها فى البداية .

والصراع بين عزت وبين عبد الرحيم يحركه طمع عزت فى أن يجد لابنته لطيفة زوجاً يحقق طموحها وطموحه فى حياة أطيب وأرق . .

---

(1) نعمان عاشور : الناس اللى تحت ، ص ١٦١ .
(2) المسرحية ، ص ١١٢ .
(3) ص ٤١ .
(4) ص ٢٢ .

ويأخذ هذا الصراع جانب المحاورة الفكرية بين عزت ولطيفة حول أفكاره الاشتراكية فى تحقيق العدالة الاجتماعية والتى تقتنع بها ظاهريا . ولكنها تتردد بين قبولها وبين رغبتها فى تحقيق حياة اجتماعية أفضل :

لطيفة : يا عزت الشغل مش عيبه .

عزت : وأنا بألعب يا لطيفة .

لطيفة : تقدر تبقى أحسن من كده . أنه عارفه انك تقدر .

عزت : مش لوحدى يالطيفة .. ما أقدرش أبقى لوحدى أحسن من كده . لازم كلنا مع بعض نبقى أحسن من كده .

لطيفة : أنت ماتعرفش تفكر فى نفسك أبداً ؟

عزت : عمرى مافكرت فى نفسى ، ولا فكرت فى أهلى ... قبل ما أفكر فى الناس اللى أنا عايش معاهم ... أنا ايه ؟!! وانتى ايه !! وأبوكى ايه ... واحد ... واحد ... اثنين ... ثلاثة ... مليون ... من عشرين مليون ... من عالم بحاله .

لطيفة : يا سلام يا عزت .

عزت : أنا فهمتك الحقيقة دى كام مرة يالطيفة [1] .

وهكذا يعيش عزت فى شخصيته وفى صراعاته مع الشخصيات الأخرى عن وعى بانعدام العدالة الاجتماعية فى دراما اجتماعية تقدم ارادة الانسان أمام القانون الاجتماعى ، كاشفاً عن التناقض العضوى الذى يقوم بين البيئة والفرد ، ساعياً إلى البحث عن الطريق داخل الانسان .

وشخصيات « الناس اللى تحت » شخصيات قريبة الشبه بشخصيات تشيكوف فى مسرحه الواقعى الاجتماعى ، فهى شخصيات ترغب فى

---

(١) الناس اللى تحت ، ص ٦٢ .

السعادة ، وفى أن تعيش حياة مليئة نافعة ، ولكن ظروف الحياة وضغط الآخرين تقف حائلا دون تحقيق هذه الآمال

هكذا نجد عبد الرحيم العامل الكادح الذى يقضى حياته أكلاً ونوماً وعملاً :

« أنا راجل عامل ، باعيش من شغلى ومن عرق جبينى ، وبانام علشان أقدر أشتغل ... باعيش من شغلى ومن عرق جبينى ، وبأنام علشان أقدر أشتغل وآكل لقمتى بأيدى »[1] .

« عشرين سنة ورديات تص'ورا بعضها يا أستاذ رجائى ! دا أنا أوعى على نفسى متشعلق فى الترميات ... ولو بطلت يوم ... ماتاخدش أجره نجوع ... لازم تفضل تلف ليل ورا نهار زى الجاموسة اللى بيغموها عنيها ويربطوها فى الساقية»[2]

على هذا النحو ، تكسر الحياة اليومية العادية روح الإنسان وتهدر ارادته ، ويصبح الأمل أمام الانسان فى انقاذ نفسه معقوداً بارادته ، هذه الارادة التى أوضحها عزت فى حديثه السابق مع لطيفة بأنها الارادة الاجتماعية .

واجهت مسرحية « الناس اللى تحت » الواقع بصدق وحيوية ، فقدمت دراما الانسان فى محاولته للتحكم فيما حوله من خلال عرضه لقضيته فى شكل أزمة تنفرج فى النهاية عن حل ، حققت به أغلب الشخصيات أملها فى الحياة الجديدة . عزت ولطيفة ومنيرة الخادمة وفكرى .

أما الشخصيات الضعيفة المشدودة إلى الماضى فتسقط ضحية العجز على نحو مايقول رجائى لعبد الرحيم معلقاً على رحيل الأحبة المنتصرين « تقدر تجرى

(١) المسرحية ، ص ٢٨
(٢) ص ٢٩

وراهم . ماتقدرش . خلاص ، ركبك سابت زى ركبى . وقفنا مطرحنا . محلك سر . محلك سر »[1] .

* * *

كتب نعمان عاشور عدداً لا بأس به من مسرحيات الدراما الواقعية الاجتماعية منها : المغماطيس ١٩٥٥ ـ الناس اللى تحت ١٩٥٦ ـ عفاريت الجبانة ـ الناس اللى فوق ١٩٥٧ ـ سيما أونطه ١٩٥٨ ـ صنف الحريم ١٩٥٩ ـ عائلة الدوغرى ١٩٦٣ ـ عطوة أفندى قطاع عام ١٩٦٥ [2] ـ وابور الطحين ١٩٦٦ ـ سر الكون ١٩٧٠ ـ برج المدابغ ١٩٧٥ ولعبة الزمن ١٩٨٠ .

وقدمت هذه المسرحيات وغيرها دراما اجتماعية تعالج مشكلة نابعة من التناقض الذى يقوم بين البيئة الواقعية بما تمثله من قيم اجتماعية زائفة وبين سعى الفرد لتحقيق الانتصار على هذه القيم طموحاً إلى السعادة .

وتدين الدراما الواقعية الاجتماعية عند نعمان عاشور بالولاء للكوميديا الانتقادية التى عرفت من قبل عند بن جونسون وموليير ، وبشكل أوضح فى كوميديا برنارد شو كما نرى فى مسرحيتى « الاستعداد للزواج » ١٩٠٨ ، « سوء زواج » ١٩١٠ وفى غيرها [3] .

فهى من ثم من نوع الكوميديا الهادفة الجادة التى تهتم بالقصة المسرحية فتدفعها من خلال مشاهد من التهريج لتخفيف الملل الذى تبعثه المناقشة ، وتؤدى سلسلة المناقشات إلى المنظر الكبير الذى يقود الأزمة إلى الحل ، وهو مانراه بصورة واضحة فى مسرحية « عطوة أفندى قطاع عام » .

---

(١) الناس اللى تحت ، ص ١٣٥ .

(٢) وهى اعادة صياغة لمسرحيته الأولى « المغماطيس » .

(٣) انظر د. على الراعى : مسرح برنارد شو ، ص ٢٢٧ .

المسرحية كسائر مسرحيات نعمان عاشور تحرص على القصة المسرحية التي تتحرك في مجال مسرحي محدود، له بداية تتطور من خلال المناقشات إلى الحل.

وتكشف القصة المسرحية هنا عن لون آخر من الوان الصراع الطبقي دافعه العامل الاقتصادي حين يستغل حسنين أبو المال ماله في الضغط على المحتاجين حتى ولو كانوا ينتمون إلى طبقات اجتماعية كانت أفضل أدبيا من طبقته. وهكذا يتزوج من قمر ابنة المرحوم صادق بك الفاخوري على الرغم من اختلاف السن بينهما، فهي في عمر ابنته، وعلى الرغم من اختلاف الثقافة والتفكير بينهما، مستغلاً في ذلك حاجة أسرتها للتخلص من دين له عندهم، ومستغلاً حاجة قمر إلى المال طمعاً في الاستمتاع بمباهج الحياة التي حرمت منها.

وتبدو سطوة العامل الاقتصادي، واستغلال حسنين أبو المال له في كافة معاملات حسنين وفي علاقاته بالآخرين، في علاقته بأخيه محمود، وفي علاقته بالعاملين عنده وخاصة عطوة أفندي.

عطوة : اخوك مش هين ... ومش بسيط ... هو الملك دا كله من الأول ... كان بتاعه ياسي محمود، مش لك فيه النص.

محمود : الحاج ما قصرش فيه ياعطوة.

عطوة : ماقصرش فيك، إنما طول في نفسه [1].

ويحرك نعمان عاشور القضية هنا من خلال معارك جدلية تخوضها شخصيات العمل. فهناك المعركة بين عطوة أفندي وبين حسنين أبو المال، والمعركة بين قمر وبين حسنين.

وتكشف المعركتان عن أبعاد الصراع في المسرحية. فالصراع بين صاحب العمل الاستغلالي وبين العامل المستغل يكشفه صراع عطوة وحسنين:

---

(١) نعمان عاشور: عطوة أفندي قطاع عام، ص ص ٣٨ — ٣٩.

عطوة : من خمسة وعشرين سنة ... وأنا باخد ستة جنيهات زادت جنيه بقوا سبعة ... أنا معايا الكفاءة بتاعة زمان !! الكفاءة ، والدنيا كلها زادت . عملوا علاوات . وعملوا مكافآت ... وعملوا معاشات ... وادوهم أرباح ... أدوهم وزودوهم ورقوهم [1] .

والصراع بين سيطرة الرأسمالية واستغلالها لحاجة المحتاجين ، وبين من تدفعه حاجته الاقتصادية والضرورة المادية للاستجابة والخضوع ، يكشفه الصراع بين حسنين وبين قمر :

« مش بايدها .. أخوك مكتف العيلة بالديون ... راهنين له البيوت والغيط واللى قدامهم واللى وراهم . الحاج مغرفهم بمعروفه وأفضاله . أمال . أنت مش بتراجع التركة وحسابات الحاج كلها . مافتش عليك بند المرحوم صادق بيه الفاخورى ، مديون لأخوك فى خمستلاف أهيف من بتوع زمان » [2] .

وقد اتصل بهذا الصراع الكثير من المواقف الجدلية مثل الموقف الجدلى بين عزيزة ومحمود فى الفصل الثالث ، والموقف الجدلى بين قمر والأم وفرحانه فى الفصل الثانى :

قمر : (تقوم صارخة) عاوز يعملنى جاموسة .

الأم : جاموسة .

قمر : (فى غضب) هو مش طلق مراته الأولانية علشان مابتخلفش ، وعايز يجوز علشان الخلفة .

فرحانه : علشان جمالك .

قمر : لا ... علشان أجيب له عيال .

فرحانه : ياأختى ، والنبى عمره ماجاب السيره دى .

---

(١) المسرحية ، ص ٣٣ .
(٢) المسرحية ، ص ص ٣٧ — ٣٨ .

الأم : يابنت هو مايهموش الا انتى .. عيال ايه ، وبنات ايه .

قمر : أنا موش جاموسة ياماما (فى غضب ونفور) .

الأم : (وراءها) جاموسة ايه ياقمر .

قمر : (تلتفت فجأة إلى فرحانه) أنا جاموسة ياستى فرحانه ..

فرحانه : (تهب مدافعة) ياروحى أنت غزال .

قمر : (غاضبة صارخة) تقبلى أن واحد يتجوزك علشان تخلفى له عيال [1] .

وخوفاً من أن تؤدى هذه المجادلات إلى شيء من الملل ، أكثر الكاتب من مشاهد التهريج كما فى مشهد الحوار بين السنى وفتحى حول البخور فى بداية الفصل الأول ، ومشهد عطوة وهو يهم بتمزيق الكمبيالات فى الفصل الأول كذلك :

عطوة : (يحذره) ارجع مطرحك هناك ... ارجع لاقطعهم فى ايدى (يرفع الكمبيالات عاليا) .

فرحانه : (فى لهجة فرحة وكأنها تشجعه) حتقطع الكمبيالات ..

الحاج : (مشفقا) ارجع لورا ياستى .. طاوعه ، سيبه ...

عطوة : (من لهجة فرحانة) اقطعهم لك يافرحانة ... كمبيالاتك فيهم ... أقطعهم كلهم ...

فرحانه : أبو محمد .

الحاج : (حانقا) أموتك .. أدبحك .

عطوة : روحك فى ايدى ، حاقطعهم .. (يثنى الأوراق وكأنه سيمزقها) .

السنى : أنت اتجننت ياعطوة أفندى .

الحاج : فيه واحد فى الدنيا يدخل المصله بالكمبيالات .

(١) المسرحية ، ص ص ٥٠ ــ ٥١ .

عطوة : مش عاجبك ياحاج ... اسمعنى يعنى قبلت تفتح المصلة فى وسط الكمبيالات .

الحاج : (فى غيظ) حاتطلع من عندك والا أكلك .

عطوة : (ساخرا) دا أنا اللى هأكلك ... أنا اللى حا آكل كمبيالاتك .

فرحانه : أبو محمد .

عطوة : (يقدم الأوراق لفة ملفوفة) أكلهم يافرحانه ... ساندوتش ... أكلهم ... هم ... هم ..
إلى آخر هذا المشهد ....[1] .

وتتحرك سلسلة المناقشات هذه فى الفصلين الأول والثانى لتقود إلى المنظر الكبير فى نهاية الفصل الثالث ، وهو المنظر الذى يجمع بين كل شخصيات المسرحية ، محمود وعطوة أفندى والدكتور غريب وقمر وعزيزة والحاج والسنى وفرحانه ، ليخرجوا بالحل لهذا الصراع فى الايجابية الفجائية كما يقول عطوة[2] حيث يتنازل الحاج عن الشبكة لأخيه محمود ، كما يتنازل له أيضا عن المحل ، ويسلم الكمبيالات لأصحابها ، لفرحانه ولأم قمر ، ويوافق محمود على أن يدار المحل وفق رغبة عطوة « على حسب القانون الاشتراكى . والعمال فى مجلس الادارة والارباح سنوية والعلاواة دورية ... والتأمين يمشى »[3] .

* * *

وتعتمد الدراما الواقعية الاجتماعية عند نعمان عاشور ، وعند سائر كتاب هذا الاتجاه فى الواقع — على وحدتى الزمان والمكان ، حيث تقسم المسرحية إلى فصول ثلاثة فى الغالب وفقا لمتطلبات الوحدتين ، ثم توزع الأدوار بالتساوى ،

---

(١) عطوة أفندى قطاع عام ، ص ٣١ .
(٢) ص ٩٣ .
(٣) ص ١٠٧ .

فتوجه الشخصية الرئيسية — رئيس الحلقة — المناقشة بينما يوفر المهرج المؤثرات الكوميدية ، وتتعاون سائر الشخصيات المتنافرة فى استكمال أوجه المعركة الجدلية .

وهكذا وزع نعمان عاشور الأدوار بالتساوى بين سائر شخصيات العمل. فى عطوة أفندى قطاع عام على سبيل التمثيل : الحاج ومحمود والدكتور غريب وعطوة أفندى وقمر وعزيزة . وقام عطوة أفندى بدور رئيس الحلقة الذى أدار المناقشة فكان طرفاً فى كل مناقشة دارت ، بينما قام السنى وفرحانه بدور المهرج فوفرا لمشاهد المسرحية جواً من المؤثرات الكوميدية التى تزيد من حرارة الايقاع وحيويته .

* * *

وتجمع هذه الدراما الواقعية الاجتماعية عند نعمان عاشور بين النظرة الواقعية للأفراد والتفصيلات وبين النماذج العامة المثبتة .

فالشخصيات التى يقدمها الكاتب شخصيات مستمدة من البيئة الاجتماعية حيث تعيش فى علاقة جدلية مع هذا الواقع من خلال وضعها الطبقى وعلاقتها بالمشاكل الاجتماعية لهذا الواقع ، دون أن يقضى هذا التكوين على واقعها النفسى أى فرديتها الانسانية . وهى مع هذا — أيضا — شخصية نمطية تجسيداً لصفة أو لطبقة ، إلى الحد الذى تبدو معه وكأنها شخصيات غريبة الأطوار .

وهكذا تجمع الشخصية فى هذه الدراما الواقعية الاجتماعية مابين النظرة الواقعية للأفراد وبين النماذج العامة المثبتة ، والتى يمكن أن تكون اختزالا حيا للإنسان فى وضعية اجتماعية أو فكرية .

على هذا النحو كان عطوة أفندى والحاج حسنين أبو المال وغريب فى عطوة أفندى قطاع عام ، وكذلك كان عزت وبهيجة فى الناس اللى تحت .

فى مسرحية « بلاد بره » ، حاول نعمان عاشور أن يقدم صورة الصراع

بين الطبقات المطحونة التى نجحت فى الخروج من بدروم « الناس اللى تحت » مع بقايا الطبقات القديمة التى تلونت وخرجت فى القاهرة الجديدة بملامح جديدة وإن لم تستطع أن تخفى حقدها الداخلى ورغبتها فى الانقضاض .

يمثل الطبقة العمالية فى المسرحية « محمد التمس » الذى أصبح رئيساً لنقابة العمال ، وقد اختفت متاعبه الاقتصادية بفضل مرتبه الكبير الذى يتقاضاه من الشركة . وهو من أشد المتحمسين للنظام القائم والمدافعين عنه ، فقد جعل قضيته الرئيسية هى دفع هذه المرحلة الاجتماعية التى يعيشها نحو التقدم بوعيه المتفوق .

وفى مقابل هذه الطبقة تقف بقايا الطبقة الرأسمالية القديمة يمثلها نادر بك طاغية صغير يدوس على كل شىء حتى بنته فى سبيل السلطة . وقد علمته الأيام أن يهادن الأمر حتى تسنح الفرصة .

وبين الطبقتين تأتى الطبقة المتوسطة ممثلة فى « على زلط » ابن رئيس نقابة العمال السابق وفى الدكتور فخرى عديل نادر بك .

فالشخصيات هنا أولا وقبل كل شىء ، شخصيات مستمدة من الواقع الاجتماعى . وتعيش هذه الشخصيات علاقات جدلية مع هذا الواقع من خلال وضعها الطبقى . وهو أمر ملحوظ فى سائر مسرحيات نعمان عاشور .

وقد لاحظ النقاد هذا من قبل على مسرح نعمان عاشور [1] على نحو مانرى فى قول أحمد عباس صالح فى كلمته التى قدم بها لمسرحية « بلاد بره » حيث يقول : « ومن أبرز ميزات نعمان عاشور كمؤلف درامى أنه يضع يده منذ بدأ الكتابة على الحركة الجدلية للمجتمع . وهو أكثر كتابنا اهتماماً برصد الصراع الطبقى واكتشاف حركته . وتكاد مسرحياته جميعا تدور حول الطبقات . وهو لم يدار هذا أو يخفيه ، بل اختار أن تكون عناوين مسرحياته دالة على الطبقة التى يرصدها . ومسرحية بلاد بره تطفو على التيارات التى تعيش فى

(١) انظر الفصل الأول والثانى من كتاب د. نبيل راغب . الدراما الواقعية عند نعمان عاشور .

قلب المجتمع الآن ، وليست عبارة بلاد بره إلا دلالة على السمة العامة للتطلع الطبقى من جانب ، وجنة الطبقات المنهارة من جانب آخر . ومورد للنازحين الذين هجروا قبل أن تلقحها ريح الثورة وتعيد الخصوبة إليها من جانب ثالث . وبلاد بره ليست هي ذلك وحده ، بل تمثل فكراً مضاداً يهرب إليه الذين يصطدم بهم الفكر التقدمي في مصر ، وهي أيضا حضارة ذات خصائص فكرية وأسلوب في الحياة ، يحتمى بها كل الذين تناقضت احلامهم الذاتية مع التيار العام الذى يحرك التاريخ في مصر »[1] . فالكاتب يختار شخصياته من الواقع الاجتماعي اختياراً يركز على ابراز ملامح هذا الواقع . ومن هنا تأتى نمطية هذه الشخصيات ، ثم يعمد إلى إيجاد صراع بينها ناشيء من طبيعة الصراع بين الأنماط المتضادة . ولهذا كانت السمة المسيطرة على هذا التضاد أنه ناشيء عن التطور الاجتماعي أكثر من أن يكون ناشئا عن التطور الدرامي ، خاصة وأن الكاتب قد اتجه إلى تثبيت معظم هذه الشخصيات ، حيث تظل الشخصية النمطية على حالها التى قدمها بها المؤلف ، فيظل محمد التمس مناضلاً لتحقيق طموحات الطبقة العاملة ، ويظل على زلط مشدوداً إلى تطلعاته الطبقية ، ويظل نادر بك مكافحاً من أجل تحقيق المكاسب الانتهازية .

حدد الكاتب ملامح شخصياته منذ البداية فى تعريفه بشخصيات المسرحية ، فقال عن محمد التمس ، إنه « عامل جاد .. فيه صلابة المكافح ، ولكنه ليس جاف الطبع أو ثقيل الظل ، وإنما على لسانه سخرية ابن البلد ... وحداقته ... تخطى الثامنة والثلاثين ، ولكنه يبدو أصغر من سنه . نبت راسخاً فى أعماق البيئة . يدرك مهاويها وقد عاش أوصابها ... وهو اليوم يشرئب إلى أقصى تطلعاتها فى اخلاص وصمود ، يتميز بوعى متفوق »[2] ووصف على زلط بأنه « غارق فى نفسه ، غارق بين الجميع . ريشه فى مهب الريح »[3] وحدد معالم

(١) أحمد عباس صالح : مقدمة مسرحية بلاد بره ، ص ص ١٢ ــ ١٣ .

(٢) بلاد بره : ص ٣٥ .

(٣) ص ٣٨ .

شخصية نادر بك بأنه « ثابت راسخ ، واثق من نفسه ومن وضعه ومن مصيره حصيلة ما فات .. ملىء فى جسمه ومكانته . الشىء الوحيد المهتز فيه على قسوته التى تغطيها الرقة والسماحة والطيبة الظاهرة . خيط الحب القديم لزهيره . وبعد هذا فهو السيد القديم الذى لم تتوطد سيادته ، يتحرك بحساب واعتداد ، وفيه أناقة عصره المولى »[1] .

ثم تأتى المسرحية بأحداثها بعد ذلك ، فلا تتحرك الشخصيات إلى أبعد من هذه الحدود وذلك بسبب ثباتها الذى وضعها فيه المؤلف .

أقام نعمان عاشور بناءه الدرامى فى مسرحياته إذن على شخصيات نمطية أرادها أن تكون تجسيداً طبقياً يكشف عن طبيعة الصراع فى واقعه الاجتماعى .

وهكذا أعطى الكاتب هذه الشخصيات قدراً من لوغى بالبيئة فى نظرة واقعية تعيشها الشخصية من خلال علاقات جدلية مع الشخصيات الأخرى .

ولم يقف نعمان عاشور فى نظرته للشخصية عند هذا البعد النمطى ، بل سعى إلى خلق وعى ذاتى لها ، وذلك حتى يحقق لها وجوداً واقعياً فلا تصبح مجرد نمط نموذجى غريب الأطوار ، ولهذا فعلاقة محمد التمس على الرغم من ثبوت الشخصية ، لاتخلو من مواقف إنسانية خاصة مع سعاد زوجته ومع أخيه ابراهيم ، هذا إلى جانب أن وعيه الإنسانى كثيراً ما كان يتجاوز حدود المصلحة الطبقية مما ترك آثاره فى احساسه بالتوتر والقلق أحيانا .

محمدالتمس : ابراهيم الزفت ... لاعبين فى مخه لعبة جامدة . أنا وقعته فى الكلام . وهو متهيأ له إنى مش فاهم ...

سعـــاد : وأنت خايل نفسك بيه ليه ؟

محمدالتمس : أسيبه يطفش من بلده .

سعـــاد : وهو صغير .. مش عارف مصلحته فين .

---

(١) المسرحية ، ص ٣٨ .

محمدالشمس : (يقوم ويضرب بقدميه الأرض) هنا ... مصلحته هنا ، وأنا اللى مسئول عن مصيره .

سعـــاد : أنت طمعان فى حاجة منه ؟

محمدالشمس : أخويا الصغير .

سعـــاد : وابنك (تقصد من فى بطنها) .

محمدالشمس : وابنى الصغير (أى أنه كابنه الصغير) .

سعـــاد : (وتشير لبطنها) اللى هنا ! اللى فى باطنى .

محمدالشمس : (ليس لديه أدنى فكرة) حتى لو خبتيه منى فى بطنك .

سعـــاد : وأنا حا أخبيه ليه بعد ماجه . وأنا كنت مصدقة انه حييجى .

محمدالشمس : بتتكلمى على ايه ياسعاد (وقد بدأ يتبين) .

سعـــاد : ابنك يامحمد .. ابنك اللى فى بطنى .

محمدالشمس : انتى بطلت الحبوب .

سعـــاد : لسه من قريب .

محمدالشمس : همجية ! .. رجعتى للهمجية بتاعت أمك . صرفت التعويض ألف جنيه فى ثلاث سنين . عاوزه تعيش من غير خطط .

سعـــاد : أحسن ما أعيش من غير خلفه .

محمدالشمس : (يصرخ) عيله سايبه ! وعيشة سايبه . وأنا بأقول هيه اللى فيهم . هيه اللى شربت من أبوها .

سعـــاد : أبويا كان قليل الخلفة ...

محمدالشمس : ترمى الحبوب مرة واحدة ! من غير ماتقوليلى ! وأنا ضامن بعد كده حتخلفى كام .

سعـــاد : أنا عامله حسابى على اثنين ... ماتزعلش نفسك الرك عليك أنت [1] .

* * *

وتنتفى العقدة التقليدية فى مسرح نعمان عاشور ، إذ يسيطر عليه كونه مسرح حالة عامة ، تتحرك فيه شخصياته من خلال حالة التناقض التى تعيشها مع بعضها ومع الوضع الذى تعيش فيه ، مكتفية بالصراع الناتج عن هذا التناقض .

فهو يضعنا ويضع شخصياته فى الأزمة بشكل مباشر ، متأثراً فى هذا إلى حد بعيد بمسرح تشيكوف « فى ادراكه العميق للتيارات التحتية التى تعمل — بعيداً عن مجال الرؤية — فى تغيير المجتمع ، فكان ضبطاً للتغيرات الكمية فى تفاصيلها الدقيقة وفى خفائها وهى تتحرك ببطء لتحدث التغير الكيفى أو لترهص به ، وهذه التيارات التحتية لاتعيش خارج النفس الانسانية إنها وليدة تصادم الارادة الكلية للمجتمع مع العالم الخارجى ، وهو لهذا يعطى الفكر الثورى المباشر كل خاماته ، ويكشف للمجتمع عما يثور فى كيانه ، ويسبب له فى نفس الوقت الكثير من القلق ، بل يضعه فى الأزمة بشكل مباشر . لأنه يفضح عمليات النكوص ، ومحاولات الفرار المتذرعة بأبرع الذرائع للتهرب من عملية تكوين الارادة وما تلقيه من مسئولية وما تومىء اليه من جلاد شاق وعنيف » [2] .

فاهتمام نعمان عاشور بالشخصية التى تتوزع البطولة فيما بينها ، جعلته لايهتم كثيراً بعنصر الحدث ، بل أوجد بديلاً للحدث فى ذلك الجو العام الذى جعل شخصياته تتحرك فيه .

فى مسرحية « برغ المدابغ » حرك نعمان عاشور شخصياته فى جو الحالة

---

(١) المسرحية . صفحات ١١٨ — ١١٩ — ١٢٠

(٢) احمد عباس صالح ، مقدمة بلاد بره ، ص ١٧

العامة التى عاشها المجتمع فى فترة الانفتاح الاقتصادى فقدم شخصيات تتصارع من أجل المكاسب المادية دون مراعاة لقيم دينية أو أخلاقية ، شخصيات تمثل الانتهازية والتطلعات الرأسمالية يجسدها عصام الابن الكافر بكل القوانين الأخلاقية والدينية ، فقانونه الوحيد هو تحقيق الربح السريع ، ومدام دولت صاحبة الشقة المفروشة فى عمارة الشيخ ماضى سلامه أو سلامه بيه فى زمن الانفتاح .

وتقابل شخصيات الانفتاح الجديد شخصيات أخرى تبحث عن المكاسب الاجتماعية والاقتصادية التى يمكن أن يحققها هذا الانفتاح ، وتقف بالمرصاد لكل تحركات المستغلين الانتهازيين كما نرى فى شخصية هشام البطل الذى حارب وحقق النصر فى أكتوبر ١٩٧٣ ودفع ثمن الانتصار ساقاً مبتورةومقعدا للمعوقين . هكذا أوجد نعمان عاشور حالة من الصراع بين فساد الانتهازية المستغلة المستقلة وبين تحقيق العدالة الاجتماعية والاقتصادية .

* * *

لم يحاول نعمان عاشور الخروج كثيراً على ما ألفته الدراما الواقعية فى بنائها ، من حرصها على القواعد الدرامية فى بناء المسرحية على ثلاثة فصول تبدأ من ذروة الموقف أو الحالة وتتحرك من خلال مجادلات الشخصيات التى تنقسم فريقين يقود المناقشة فيها شخصية تتمتع بقدر من خفة الظل الذى ينطوى على سخرية ملحوظة ، ويتطور النقاش حتى يصل إلى المنظر الكبير حيث تتجمع الشخصيات لمناقشة الحل .

ولهذا كان واضحاً فى بناء نعمان عاشور لمسرحيته الدرامية حرصه الشديد على عنصرى الزمان والمكان اللذين ساعدا على اضفاء مزيد من الواقعية على الشخصيات ، فكانت الدراما الواقعية الاجتماعية عنده قريبة إلى حد كبير من المسرحية محكمة الصنعة Well - Made Play التى يقوم البناء المسرحى فيها فى طريقة نعرفه مقدما ، ويؤدى فى النهاية إلى صدام اجبارى بين طرفى

الصراع »[1] ، وتتميز هذه المسرحية « ببناء هرمى متماسك الهيكل ، موقف يتطور إلى أزمة تقود إلى التأزم الذروى ، ثم تبدأ الأحداث فى الانفراج الذى يفضى إلى الحل »[2] .

* * *

وهكذا تبلورت للدراما الواقعية الاجتماعية ملامحها من خلال مسرح نعمان عاشور على أنها المسرحية التى تصور عالماً موضوعياً يقدم شخصيات تكافح فى سبيل التحرر من القيم الاجتماعية الزائفة كما تسعى إلى التحكم فى الظروف المحيطة بها .

وقد التزمت هذه الدراما بالواقع الاجتماعى من خلال الارتباط بالتطور ورصد تفاعل وصراعات أحداثه فى ضوء نظرة مستقلة تسعى لتحقيق الأفضل .

كما التزمت برسم الشخصيات المستمدة من البيئة فى فرديتها ووضعها الطبقى[3] وقد لاحظنا كيف كانت هذه الدراما الاجتماعية مسرحية أشخاص لاتقوم شخصية واحدة فيها بدور البطولة المطلقة ، بل تتوزع الأدوار بين الشخصيات بالتساوى .

ولما كانت هذه الشخصيات عند نعمان عاشور تجسيداً لنماذج طبقية — فى الغالب الأعم — لذلك فمن الطبيعى أن يكون الصراع فى المسرحية صراعا ناشئا بين هذه الأنماط المتضادة

وقد لاحظنا أيضا كيف بدا تأثير تشيكوف واضحاً فى مسرح نعمان

---

(١) د. رشاد رشدى : نظرية الدراما ، ص ص ١٤٥ — ١٤٦ .

(٢) د. ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية ، ص ٢٦٣ وانظر كذلك .

The Penguin Dictionary of Theatre, p. 293.

(٣) أنظر مقدمة مسرحية سر الكون

عاشور ، حيث انتفت الحكاية فى مسرح حالة عامة ، أى وضع معين تتحرك داخنه عدة شخصيات طبيعتها التصادم .

وتنتمى الدراما الاجتماعية عند نعمان عاشور إلى المسرحية المحكمة الصنع ، فهو شديد الحرص ــ شأن أغلب كتاب الدراما ــ على الالتزام بوحدتى الزمان والمكان ، وعلى أن تبدأ أحداث مسرحيته ــ فى الغالب ــ من ذروة الأحداث وأن تتحرك نحو المشهد الكبير الذى تتجمع فيه الشخصيات لتقدم الحل .

* * *

٢ ـــ الصيغة الانتقادية :

قدم نعمان عاشور فى مسرحه دراما واقعية ذات بعد اجتماعى ، حدد بها اطار بداية الرؤية .

وتابع نفس المسار تقريبا عدد من كتاب المسرح المصرى المعاصر خاصة فى أعمالهم الأولى ، وإن مالوا أكثر إلى الواقعية الانتقادية . من هؤلاء سعد الدين وهبه فى مسرحياته : كفر البطيخ والمحروسة والسبنسة ، ويوسف ادريس فى مسرحيتى ملك القطن وجمهورية فرحات ولطفى الخولى فى قهوة الملوك والقضية .

* * *

فى الأعمال الأولى التى كتبها سعد الدين وهبه نرى نفس الملامح الدرامية التى تعرفنا عليها فى مسرح نعمان عاشور وإن اختلفت الرؤية هنا قليلاً ، فقد اهتم سعد الدين وهبه بالتركيز على الصيغة الانتقادية .

وهكذا نرى أنفسنا مرة أخرى أمام مسرح القضية التى يستخدم تكنيك المناقشة لقضية عامة يقلبها الكاتب على وجوهها المختلفة من أجل خلق حالة عامة « وجو خاص ينغمس فيه القارىء أو السامع أو المشاهد » [1] .

وفى هذا الجو العام يتحرك عدد لا بأس به من الشخصيات . « غالباً ماتكون هذه الشخصيات شخصيات شعبية طريفة لديها العديد من القصص التى تحكيها ثم تتعاون مجموعة الصور التى قدمت حكايات هذه الشخصيات فى توضيح عناصر هذه الحالة العامة ، وهو تكنيك استفاده سعد الدين وهبه من المسرح الروسى خاصة عند جوركى وتشيكوف ، حيث اعتمد هذا المسرح على تكنيك يرتكز « على شخصيات طريفة كثيرة ، لكل منها قصة صغيرة تحكيها على دفعات ، فيصبح نمط المسرحية كنمط القطعة الموسيقية لكل آلة فيها صوت ، ولكل صوت دور يؤديه ، وتلتحم الأصوات والأدوار فتتكون منها القطعة الموسيقية » [2] .

* * *

أقام سعد الدين وهبه أعماله المسرحية واحداً فوق الآخر ، فكانت كل مسرحية تطويراً للرؤية الواقعية فى المسرحية السابقة وتمهيداً يحمل نواة الرؤية فى المسرحية التالية .

وخلال المرحلة الأولى فى انتاجه المسرحى والذى ضم كفر البطيخ ١٩٦٢ والمحروسة ١٩٦٣ والسبنسة ١٩٦٣ اهتم سعد الدين وهبه بتصوير الواقع فى واقعية انتقادية سعت إلى تعرية نماذج هذا الواقع ، والتى مثلت غالباً الرأسمالى الوطنى والبيروقراطى والمثقف السلبى والبرجوازى الانتهازى ، إلى جانب العديد من الشخصيات الشعبية الطريفة وقصصها الصغيرة .

---

(١) د. سامى منير : المسرح المصرى بعد الحرب الـ ية الثاب . حـ ٢ ، ص ١٨٧

(٢) د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ، ص ١٢٩ .

قدم الكاتب فى مسرحية المحروسة عدداً من هذه الشخصيات مثل مأمور المركز الانتهازى وزوجته المستبدة المتسلطة وضابط الشرطة الشاب المتحمس المثقف ، يقدمه الكاتب فى تقديمه لشخصيات المسرحية على أنه « شاب فى الخامسة والعشرين ، يؤمن بالكتب . وفى مخه أشياء كثيرة لايفهمها زملاؤه فى المركز ولايهضمها المأمور .

ونجد العمدة ، رجل كل العصور وكل الرجال « فاهم كل شىء ويتلاءم مع كل جو . خبيث يعرف كيف يتصرف فى كل الأمور [1] .

ومدرس الالزامى الثائر ، ومفتش الصحة المنافق والخواجا الخبيث الغامض . كما نجد فى المسرحية أيضا شخصيات أخرى متناثرة مثل عبد الحميد وأخوه عبد المجيد وهما نموذجان للفلاح المصرى قبل الثورة « ليست فيه صفات خاصة . ولا فرق بينهما الا فى الاسم » ، وأم عباس قارئة الفنجان وصانعة الأحجبة ، وبائعة المناديل ذات الأوية والترتر » [2] . إلى جانب عدد آخر من الشخصيات الثانوية .

كل شخصية من هذه الشخصيات لها حكاية صغيرة ، يقدمها الكاتب فى مشاهد متتالية تصور جزئيات ممتدة فى مشهد واحد كبير .

وشخصيات سعد الدين وهبه فى مسرحه الانتقادى هذا — مثل شخصيات نعمان عاشور — شخصيات جاهزة ثابتة ، تتوزع أدوار الخير والشر فيما بينها كما أنها لاتخلو من شخصية المضحك الساخر .

ومن خلال هذه الشخصيات النمطية ، قدم سعد الدين وهبه مسرحه مسرح حالة عامة على نحو مارأينا من قبل فى مسرح نعمان عاشور ، رسم من خلالها الكاتب صورة لمجتمعنا الماضى بما فيه من ظلم وفساد .

* * *

---

(١) المحروسة ، ص ٦ .

(٢) نفس المصدر ، ص ٧

وتتسم واقعية سعد الدين وهبه فى مرحلتها الانقادية هذه بأنها واقعية كوميدية وهى سمة لاحظناها من قبل عند نعمان عاشور ، ولكنها هنا تأخذ شكلاً أكثر تركيزاً والحاحاً ، حيث يستخدم المؤلف الشخصيات ذات الطابع الكوميدى فى اللوم الاجتماعى ، وكأنه بهذا يقدم لوماً موجهاً من الفرد إلى المجتمع مما يتحقق معه الفائدة الاجتماعية المرجوة ، وهذا واضح فى شخصيات مثل عبده المدرس الالزامى فى « المحروسة » والشاويش صابر فى « السبنسة » .

لقد رفض عبده أن يقدم اتاوة للمدير ، فتسبب فى نقله آخر المديرية ، ولكنه لم يسكت على هذا الظلم، واشتكاه لكل المسئولين . وعندما فشلت كل هذه الشكاوى لم يجد أمامه سوى الملك فاشتكى اليه وكانت النتيجة أن فصل عبده من عمله .

عبده هذا يدخر فى داخله سخرية لاذعة تنطوى على مرارة شديدة وهو يواجه هذا الظلم ، فهو لايستطيع أن يواجهه — فى الواقع — بغير هذه السخرية التى نرى شيئا منها فى حواره التالى مع الشيخ منصور :

منصور : أيوه .. مصر المحروسة .. الا هم سموها المحروسة ليه ؟

عبده : تبقى خدت الابتدائية من الأزهر ، ومش عارف سموها المحروسة ليه ؟

منصور : علمنى أنت يافصيح .

عبده : ماهى دى اللى بيغنوها العيال .. ياليل ياليل ما أعرفش أكدب ، والضفدعة شايلة المركب ، وأبو فصاده راكبها ، والقط الأعمى حارسها . القط الأعمى حارسها ياشيخ منصور .. عارفه ؟

منصور : ياواد اتكتم .. ماتودیناش فى داهية .

عبده : ما احنا قاعدين لوحدنا .. خايف من ايه .

منصور : الحيطان لها ودان يامؤذى .

عبده : لا ، مالهاش .. لو كان لها ودان ، كانت سمعت صريخ العالم .

منصور : مابس باوله .

عبده : على الطلاق ماحد عادله ودان . شفت ازاى . ولا عينين كان . ولامناخير . ولا أى حاجة من الحواس الخمسة » [1] .

ويشترك الشاويش صابر فى مسرحية السبنسة مع عبده « المحروسة » فى طبيعة الدور الذى يقومان به . فكلاهما يكشف من خلال السخرية الكوميدية عن الضمير اليقظ للواقع ، فيعلق على الشخصيات ويعقب على الأحداث ساخراً من كل شيء وأحيانا من نفسه إذا احتاج الأمر . فهى شخصية كوميدية خفية النوايا ، تحركها « قوة عدوانية قاذفة ، فاضحة جريئة شجاعة » [2] .

ومن هنا كانت هذه الشخصيات فى تكوينها أقرب إلى شخصية الفرس Farce. لقد رفض صابر الأكذوبة التى أرادها لمسئولون فى الكوم الأخضر ومن حضر إليها من خبراء فى الأمن والمفرقعات بعدما فقدت القنبلة الحقيقية ووضع الشاويش درويش مكانها قطعة حديد كانت على مكتبه .

واستغل المؤلف هذه الحادثة لينثر مشاهد الظلم والفساد التى غطت مساحة الواقع الاجتماعى فى مصر قبل الثورة ، كما استغلها فى تقديم من يقول بصوت عال مايقوله الجميع بصوت خفيض على حد تعبير بيير توشار وهو يتحدث عن خشونة الفودفيل أو الفرس [3] وهو ماعبر عنه صابر فى سخريته ، خاصة فى رفضه للأكذوبة ، وفى تعليقه على الأحداث فى نهاية المسرحية .

يقول فى الموقف الأول :

« أنا حلفتلهم على المصحف . حلفت على المصحف للنيابة . وقلت القنبلة

---

(١) المحروسة ، ص ص ١٧٣ — ١٧٤ .

(٢) المسرح وقلق البشرية ، ص ١١٤ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١١٤ .

حتة حديدة مصدية كانت على مكتب درويش أفندى . القنبلة اللى بصحيح اتسرقت لكن ازاى الخبير يطلع كذاب . العلم قال كده . العلم قال قنبلة يعنى قنبلة . طيب واللى حاططها بأيده ، محدش يصدقه ليه ؟ عشان مش عايزين يصدقوه . ازاى . ازاى الدنيا تنقلب . تانى تيجى وتروح وتطلع الحكاية فاشوش .

لازم يكون فيه قنبلة عشان ياخدوا بشاوات وفلوس وحاجات بايخه . إنما حيروحوا فين من ربنا ، حيروحوا فين »[1] .

وتبدو السخرية قمتها فى المسرحية فى المشهد الأخير ، والجميع على المحطة ينتظرون القطار ، رجال السلطة ومن والاهم سيستقبلون الدرجة الأولى فى القطار . أما المتهمون فى القضية وصابر الذى يساق إلى مستشفى الأمراض العقلية ، ففى السبنسة مكانهم .

يعلق صابر على هذا المشهد الكبير الذى يجمع شخصيات المسرحية بقوله :

« برضه مش حتهرب يادرويش أفندى ، لا أنت ولا البشوات والبهوات بتوعك ، حتهربوا تروحوا فين . القنبلة حتفرقع وتجيب عاليها واطيها . الأرض كلها قنابل . القطر مليان قنابل . بلدنا انزرعت قنابل خلاص وحتفرقع ، وتجيب اللى قدام ورا واللى ورا قدام . البريمو حيبقى سبنسه ، والسبنسه حتبقى بريمو »[2] .

هكذا حاول سعد الدين وهبه فى مسرحياته الأولى هذه أن يقدم الدراما الواقعية الاجتماعية من خلال التركيز على الجانب الانتقادى ، فقدم فى مسرحياته هذه لوحات متعاقبة من حياة شخصيات عديدة ، احتلت الشخصية الشعبية فيها مكانا ملحوظاً ، وحاول من خلال علاقة هذه الشخصيات بعضها أن يكشف عن مساوىء الواقع الاجتماعى .

---

(١) السبنسه ، ص ص ١٢٥ — ١٢٦ .
(٢) السبنسة ، ص ١٢٨ .

ولم يحفل سعد الدين وهبه فى هذه المرحلة بتقديم الحلول ، وإنما اكتفى بالتعرية والادانة وترك هذا آثاره على نهايات المسرحيات ، فأضفى عليها جواً من الهدوء النسبى على الرغم من قتامة الواقع .

* * *

ويتابع يوسف ادريس فضح الواقع وتصوير العلاقات غير الانسانية التى قامت فيه من خلال التباين الطبقى فى مسرحيتيه : ملك القطن وجمهورية فرحات .

وتقوم التعرية والملاحظات الانتقادية فى المسرحيتين من خلال المقابلة الطبقية بين السيد وبين العبد ، بين صاحب الأرض وبين الفلاح فى « ملك القطن » وبين الحلم المثال والواقع الكئيب فى جمهورية فرحات .

فى مسرحية « ملك القطن » سعى يوسف ادريس إلى فضح الاستغلال الذى عانى منه الفلاحون نتيجة تسلط طبقة الملاك أصحاب الأرض وضغطهم على الفلاحين . واستغل الكاتب هذه العلاقة الطبقية المحدودة فى انتقاد مساوىء التباين الطبقى .

فقمحاوى يعمل فى ثلاثة أفدنة من أملاك السنباطى هو وأولاده وزوجته ، لكن لايجنى من زرعة القطن فى النهاية سوى ٠٦٥ قرشا . وحتى هذه النقود القليلة لايأخذها وإنما يستبقيها من تحت حساب العمل المقبل :

« بقى ٣ فدادين قطن . أقعد ست أشهر مغروز فيهم لما انقطم وسطى ، وفى الآخر ينوبنى خمسة جنية ، يرضيك كده . أنت شايف أهه » .

« ... اسمع يا فندى . أنا حدايا كلمة واحدة بس . حسابك ده موش داخل عقلى . ظلم ايه ده ياناس . هى الدنيا خلص منها العدل . اشتغل ست أشهر

أنى ومراتى وولادى واللى اكريهم . وكل ده بخمسة جنيه. ياناس الواحد يقتل له نفر ويروح اللومان . هوه مافيش عدل باخلايق ؟ .

وتظهر حدة هذا التباين وأثره على حياة الناس فى المقابلة بين قمحاوى الذى يريد طعاما لأولاده ، وسنباطى الذى يريد مزيداً من الكماليات لزوجته وأولاده .

سنباطى: يا قمحاوى ، أحمد ربنا ياأخى ، قول الحمد لله . هى مصاريفك قد مصاريفى . دانا يلرمى فى بحر يا أخى ، ولادى عايزين يتعلموا ...

قمحاوى: وأنا ولادى ياناس عايزين ياكلوا ... عايزين ناكل بس باخلق ، وحياة النعمة دى عايزين ناكل .

سنباطى: يا أخى اتلهى ما أنت بتاكل أهه .. هو فيه حد بيموت من الجوع .

قمحاوى: ماحدش بيموت من الجوع يافندى . بس فيه ناس بتموت من كتر النعمة . كتر النعمة بيخلى الناس تكفر وتتجبر ياسنباطى أفندى [1] .

* * *

والشخصية النمطية الثانية هى السمة الغالبة على الشخصيات الدرامية عند يوسف ادريس . وهذا واضح فى طبيعة تكوين شخصيتى قمحاوى وسنباطى ، فقد أراد منهما المؤلف أن يكونا تجسيداً لطبقتى فلاح الأرض ومالكها . وعلى حين يبالغ الكاتب فى وصف الطيبة والنبل فى شخصية قمحاوى ، يندفع فى الصاق كافة المساوىء الاجتماعية والأخلاقية بسنباطى .

---

(١) ملك القطن وجمهورية فرحات ، ص ٣٢ .

فقمحاوى لايستطيع أن يرى القطن وهو يحترق على الرغم من أنه لم يعد قطنه فقد دخل مخازن سنباطى . ويصيح فى الحاج شوادفى الذى حاول ابعاده عن النار : اسيبه ازاى ياحاج .. اسيبه ينحرق ازاى ياناس . لو كنت أنت اللى زرعته ماكنتش تقول كده ... ده عرقى . ده شقايا . دا حتة منى . اسيبه ينحرق ازاى » .

ويصبح الأمل معقوداً على واقع مثالى يحلم به الشاويش فرحات فى « جمهورية فرحات » ينتشله من عالم الافرازات البشرية التى تحيطه فى واقعه العملى بأحد أقسام البوليس .:

« وما عجبوش الحال الملخبط ده . فراح لام المصانع وبناها على حتة تطلع ألف فدان . لا ألف ايه .. هى الألف تنفع . ييجى عشرة آلاف فدان . خمستلاف منهم مصانع والخمستلاف الثانية سكن . فيها العمال . موش سكن كل شن كان . لا . سكن بيت بجنينه بيلكونه . وحاوى مما جميعه . حتى فيه عشش الفراخ والأرانب كان . وموش بس كده . كان مايخدش من عرق العامل حاجة . اشتغل بخمسة ياخد خمسة . بعشرة عشرة . ماهو لا مؤاخذة فى دى الكلمة . العامل لما ياخد اللى يقضيه يشتغل ويتفرعن فى الشغل » .

وهكذا سعى فرحات فى جمهوريته الحالمة إلى تحقيق واقع مثالى ينصلح فيه أحوال الجميع ، الفلاحين والعمال وعساكر البوليس . بل إنه لم يكتف بهذا إذ يعلن تنازله عن جميع ممتلكاته ، فحقق بهذا الحلم الاشتراكى فى ملكية الشعب للثروة ووسائل الانتاج .

* * *

قدم يوسف ادريس فى مسرحه الدرامى واقعاً تسجيلياً انتقادياً تزدحم فيه المسرحية بكثير من التفصيلات غير الضرورية التى تجعلنا نلهو بعيوبنا . وتابع لطفى الخولى نفس الخط الذى بدأه نعمان عاشور ، وسار عليه سعد الدين وهبه ويوسف ادريس ، وإن كنا نلمح عند لطفى الخولى بلورة أكثر للرؤية

الواقعية الاجتماعية ، فالخولى يجعل من القضايا الاجتماعية مادة رؤيته كما فعل الآخرون ، ولكنه يغلفها أكثر بالاطار الايدلوجى مما يجعلها أكثر التصاقاً بالدعوة الاشتراكية التى سيطرت على مسرح الستينيات .

بدأ المسرح عند لطفى الخولى بمسرحية قهو الملوك ١٩٥٩ ، وهى مسرحية محولة عن قصه قصيرة له كانت بعنوان « بدوى أفندى وشريكه » نشرها عام ١٩٥٦ ضمن مجموعته القصصية الأولى « رجال وحديد » .

وفى هذه المسرحية الأولى ، بدا واضحاً مجال اهتمام لطفى الخولى ، فهو مهتم بالطبقة التحتية أو البرجوازية الصغيرة فى كفاحها وصراعها من أجل تحويل مقهى الملوك إلى مقهى العمال :

سيد : يامرحب ... يامرحب (وهو ينظر إلى اللافتة المواجهة ظهرها للجمهور) حاجة نضاجة خالص . ايدك معايا نعلقها .

« سيد والخطاط ينهمكان فى تعليق اللافتة التى تبين باسمها الجديد « قهوة العمال » [1] .

وفى « قهوة الملوك » تلاقت شخصيات المسرحية التى كانت أقرب إلى النمطية الثابتة كسائر شخصيات نعمان عاشور وسعد الدين وهبه ويوسف ادريس . فالمعلم شهدة نموذج البرجوازى المتضخم أنانية وفردية ، صاحب المقهى ومتزوج من اثنين ويرغب فى الزواج من الثالثة .

ومن الطبقة التحتية يأتى ناشد أفندى عجوز الخامسة والستين ورابطة أصحاب المعاشات التى كونها ، ثم الريس حنفى رئيس عمال مصنع الحى والأستاذ سليم المحامى الشاب الذى يساهم فى العمل السياسى .

ومن الممكن أن يرى الباحث فى « قهوة الملوك » بذور مسرحية لطفى الخولى التالية والأنضج فنيا ، وهى مسرحية « القضية » ١٩٦٢ والتى كانت

---

(١) لطفى الخولى : قهوة الملوك ، ص ١٢٦ .

أشد حرصاً على تأكيد فكرة التغيير الاجتماعي الشامل من منطلق ثورى على نحو مايكشف عنه صراحة قول عبده طالب الطب :

« علشان مايبقاش حرامى . لازم يعيش شريف . علشان يعيش شريف لازم يشتغل . علشان يشتغل لازم يلاقى شغل . علشان الشغل يبقى موجود لازم المجتمع يخلقه . علشان المجتمع يخلقه لازم يتغير وضعه » .

وتصبح القضية الأساسية فى المسرحية هى كيف يتغير وضع المجتمع . هل يتغير بالتصالح بين الأطراف كما يريد منجد محب القانون وحامل الوردة البيضاء . أم انه يحتاج إلى قوة ثورية يقودها طالب الطب الشاب عبده عضو الخلية السرية « منظمة تحرير الوادى » ، حامل الوردة الحمراء .

لقد وجد الأستاذ منجد فى تطبيق القانون والعمل به مازعزع ثقته فيه . ففى المحكمة رأى منصور الحوذى يحاكم مرة لأنه فتح نافذة بغير تصريح ويحكم عليه بدفع جنيه غرامة ثم تعاد محاكمته مرة ثانية لأنه عاد فأغلق نفس النافذة ويحكم عليه بدفع جنيه آخر غرامة ، ثم جنيه ثالث لاستمراره فى غلقه .

كما وجد منجد كيف أصر القانون على محاكمة أفراد الأسرتين المتخاصمتين ، أسرة ثابت أفندى عاشور والد نبيلة ، وأسرة مسعود أفندى والد عبده ، على الرغم من أن الوئام قد عاد إلى الأسرتين وتصالحا بمساعى منجد :

وكيل النيابة :

النيابة ترى من واجبها أن تعلن للمحكمة الوقورة أن الصلح بين المتهمين ينهى — كما لايخفى على المحكمة — جانب التعويض المدنى ، أما بالنسبة للجانب الجنائى فى القضية .

ثابت :

(ملتفتا فى حيرة لمسعود أفندى) الجانب الجنائى .

مسعود :
(مكملا في سرعة) في القضية .

وهكذا كان رفض الكاتب لحل المصالحة والمهادنة بثورة منجد على القانون ورجاله ، واختياره للحل الذى طرحه من خلال عبده ، وإن كان لم يمارس في المسرحية ، فعبده لم تتجاوز ثورته عضويته للمنظمة .

ولاينتهي الأمر عند هذا الحد ، بل إن القاضي يأمر بحبس منجد أربعا وعشرين ساعة عقابا له على قيامه بهذا الصلح بين العائلتين في المحكمة .

هنا تثور الشكوك في نفس منجد حول القانون الاجتماعى والتغيير الاجتماعى السلمى ، ويكون رفض الكاتب من خلال منجد لحل المصالحة والمهادنة بثورة منجد على القانون ورجاله واختياره للحل الذى طرحة عبده على الرغم من أنه لم يمارسه إذا لم تتجاوز ثورته عضويته للمنظمة وتمسكه بالوردة الحمراء .

وعلى هذا النحو قدم لطفي الخولى في مسرحيتيه « قهو الملوك » و « القضية » بناءً اجتماعيا يسعى إلى التغير ، تحركه فكرة ثورية وشخصيات ذات ايحاء رمزى ، وهو نفس المضمون الذى سوف يطرحه بعد ذلك في الأرانب مع اختلاف الاطار ، حيث اتجه إلى الفانتازيا (الحدث المتخيل) لحمل مضمون الدراما الواقعية عنده .

* * *

على هذا النحو كانت الدراما الواقعية في صيغتها الانتقادية تعبيراً عن قضايا اجتماعية أحيانا ، وعن ظروف واقع اجتماعى يتجه إلى التغيير باحلال قيم محل أخرى أو باحداث تغيير شامل في الواقع الاجتماعى أحيانا أخرى وذلك على نحو ماشاهدنا في الأعمال الأولى لعدد من الدراميين الواقعيين ومنهم سعد الدين وهبه ويوسف ادريس ولطفي الخولى ، إذ سوف تتحول أعمالهم التالية بعد ذلك إلى تجاوز البعد الاجتماعى لاستيعاب أبعاد سياسية ورمزية .

٣ ــ الصيغة السياسية :

لاشك أن الظروف التى عاشتها مصر منذ الحرب العالمية الثانية ، كانت ظروفاً مهيئة لتقبل المسرح السياسى .

فنكبة فلسطين وفساد الحكم والاستعمار وقيام ثورة ١٩٥٢ ثم جلاء الاستعمار البريطانى وتغيير صورة الحكم والصراع العربى الاسرائيلى وغيرها من الحركات السياسية التى غمرت حياتنا وما ارتبط بها من قضايا اجتماعية كالدعوة إلى العدالة الاجتماعية والدعوات الاشتراكية وغيرها كانت مناخاً طيباً للتعبير الدرامى من خلال السياسة .

لذا كان من الطبيعى عندما انتعش المسرح المصرى فى الستينيات أن يرتبط هذا المسرح بالسياسة ، فكان مسرحاً سياسياً بالدرجة الأولى « تبلورت بذوره وغرست منابته على الأرضية السياسية فى ظل ثقافة الأربعينيات »[١] .

---

(١٠) نعمان عاشور : المسرح والسياسة ، ص ٨ .

ولما كانت هذه الفترة هي فترة ازدهار الدراما الواقعية ، فقد اتجه عدد من الدراميين إلى تقديم صيغة سياسية للدراما الواقعية منهم سعد الدين وهبه في أعماله الأخيرة منذ كوبرى الناموس ، والفريد فرج وعلى سالم وميخائيل رومان ومحمود دياب ورشاد رشدى .

وكان مما شجع على سيطرة المسرح السياسى على مسرح الستينيات « الخلل الملازم للبنية الاجتماعية . فقد شهدت تلك الفترة بداية انهيار الطبقة الوسطى التقليدية التى قامت الثورة من أجلها وعلى يد أبنائها ، مثلما شهدت بداية ظهور الطوائف الاجتماعية الجديدة من فلول الطبقات التى أضرت الثورة بمصالحها والتى التزمت بمحاربة انجازاتها بغية ايقاف تقدمها فى مسيرتها خاصة بعد أن اتجهت رسمياً مع بداية الستينيات للأخذ بمبادىء الاشتراكية العلمية »[1] .

وهكذا كان المسرح السياسى « وليد ظروف حضارية عربية أدت بالضرورة إلى وجوده »[2] .

وربما لانغالى فى الحكم إذا قلنا إن أغلب مسرحيات الستينيات كانت تتصل بسبب أو بآخر بالسياسة ، حتى بدت معظم مسرحيات هذه الفترة وقد انطوت على الأقل على بعض الاسقاطات السياسية .

قدمت أغلب مسرحيات الستينيات إذن دراما واقعية ذات مضمون سياسى — مع تفاوت بين الكتاب بطبيعة الحال — فى تناولهم للسياسة داخل الدراما فاكتفى البعض بالاسقاطات السياسية ، وحاول البعض أن يستغل الدراما فى التحريض السياسى ، على حين اتجه البعض الآخر إلى محاولة استغلال الدراما منبراً للدعوة السياسية .

وكما تفاوت الكتاب فى توظيفهم للسياسة داخل الدراما ، تفاوتوا كذلك فى

---

(١) المرجع السابق ، ص ٣٠ .

(٢) انظر د. أحمد العشرى : المسرحية السياسية فى الوطن العربى ، ص ٥٠ .

فهمهم للسياسة . فالبعض رآها افرازاً حضاريا فى فترة زمنية معينة على نحو مانرى عند سعد الدين وهبه ، والبعض حاول أن يعطى للسياسة بعداً إنسانياً شموليا ، فرأى أن السياسة تكتسب من خلال الفن دلالات إنسانية عامة كما هو واضح إلى حد ما فى مسرح الفريد فرج ، وبشكل ملح وواضح عند على سالم ورشاد رشدى .

* * *

سعد الدين وهبه ومسرح الاسقاط السياسى :

مع مسرحية كوبرى الناموس ، بدأت صيغة الدراما الواقعية عند سعد الدين وهبه تتحول عن الصيغة الانتقادية التى رأيناها فى مرحلة كفر البطيخ والمحروسة والسبنسة إلى صيغة سياسية تسعى إلى توضيح الرؤيا الاجتماعية . « والذى يلفت الانتباه بوجه خاص فى هذه المسرحية هو رؤية البعد السياسى فى مسرح سعد الدين وهبه وهو يتخلق أمامنا فى بطن المسرحية الاجتماعية ذلك أن كوبرى الناموس هى مسرحية اجتماعية فى الأساس . ولكن البعد السياسى الذى يتخلق أمامنا يسجل بدء ظهور الفكر السياسى فى مسرحيات سعد الدين وهبه ، وهو الفكر الذى أخذ يبرز فى مسرحيات لاحقة مثل سكة السلامة ، وبير السلم ، والمسامير ، وسبع سواقى إلى آخر سلسلة مسرحياته »[1] .

فى مسرحية « كوبرى الناموس » ، قدم سعد الدين وهبه نفس التكنيك الفنى الذى رأيناه من قبل عنده وعند غيره من كتاب الدراما الواقعية وهو تكنيك المناقشة وذلك من خلال عدة شخصيات ثابتة فى الأغلب الأعم ، أما الشخصيات فلكل شخصية منها حكاية خاصة بها تقدم لوحة منفصلة ، ثم تتعاون هذه اللوحات لتصب فى الموقف العام .

خضرة صاحب المقهى الصغير إلى اليمين عند الكوبرى فى منتصف الطريق ، لديها حكاية مثيرة غامضة :

(١) د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ، ص ص ١٢٤ ــ ١٢٥

« خضرة — أنا ساعات بأنسى أنا كنت ايه قبل ما أقعد على الكوبرى ساعات ، بافتكر انى مولودة هنا على الكوبرى ده هوه . وسعات بافتكر حاجات تانية » .

« ساعات بافتكر إنى كنت مجوزة فى الفلاحين . كان راجل ملو هدومه . راجل صحيح . وفى يوم سابنى ونزل البندر فى شغلانه . غوته واحدة فى البندر وخدته . مارجعش . وساعات بافتكر إنه راح يستحمى فى الرياح . الجنية خطفته . وموش راجع تانى » .

« وساعات بيتهيأ لى إنه فاتنى حامل . وأنا لسه حامل لحد دلوقت . واللى فى باطنى حاييجى عليه يوم ينزل ويكبر ويبقى راجل ملو هدومه » .

« أبويا ؟ يمكن كان بيه كبير قوى . عنده ميتين فدان ، وكان عايش فى السرايا . وأنا كنت هناك بلعب فى الجنينة ، وكان فيها مراجيح وحاجات كتير . ويمكن كان راجل على باب الله ، كان بيشقى طول النهار والليل . أنا كنت فى الدار مع أمى » [1] .

وفى مقهى خضرة تلتقى سائر الشخصيات بقصصها الصغيرة، الشيخ على وقصته المخدرة عن بطولة زائفة مع أسد يقصها على الفلاحين الذين يستمعون إليها فى تلذذ ناعم .

والنص النشال والدكتور الفلاسكى وقصته مع قرده أشرف الذى هرب منه وانتظاره له ، والدرويش عبد الآخر المجذوب وقصته مع عبدالموجود المنتظر والمخلص ، وأم العامل الذى فقد حياته أثناء مظاهرة عمالية ، تجلس كل يوم على الكوبرى تنتظر عودة ابنها بالسمك المقلى والخبز الطرى . وجمعه سارق الحمير وقصته مع الحمار الذى سجن من أجله ثلاث سنوات ، وسامى عضو الجمعية السرية لاغتيال الخونة وقصته مع من اغتالهم ، إلى جانب عدد آخر من الشخصيات الأقل أهمية مثل شخصية زهيرة الخادمة التى أصبحت

(١) كوبرى الناموس ، ص ص ٩٨ — ٩٩ .

أرتستا ، وشخصية « أفندية » الزوجة السابقة لخميس وحازم ويوسف من أصحاب سامى وزملائه .

تجمع قهوة خضرة كل هذه الشخصيات ، كما جمع بينهما جميعاً أن كل شخصية فيها تنتظر شيئا ما :

خضرة تنتظر الطفل الذى حملت به من زوجها المختفى فى ظروف غير محددة ، والدكتور ينتظر قرده أشرف وعبد الاخر ينتظر عبد الموجود وأم العامل تنتظر عودة ولدها ، وسامى ينتظر الأمل والخلاص .

وتبلور خضرة الموقف من هذا الإنتظار قرب نهاية المسرحيه وعندما يسلم سامى — الأمل — نفسه للبوليس عقب قتله بطريق الخطأ موظفاً مسكينا يعول أسرة كبيرة .

تصاب خضرة بالهلع ، فقد وجدت أملها المنتظر فى شخصية سامى ، وها هو الأمل قد ضاع بتسليم سامى نفسه للبوليس .

هنا تتوحد فكرة الانتظار لدى كل الشخصيات لتصبح انتظار مالا يأتى ، على الرغم من أنه كان قريباً جداً :

خضرة : ده كان جنبى فى العشة . كان صاحبى . ماكانش بينام أبداً وأنا غفلت . راحت علىّ نومه . نمت . وحلمت حلم حلو . كنت قاعده فى جنينه كلها أخضر فى أخضر . وكنت لابسة أبيض فى أبيض . وهو كان واقف بعيد ، وقرب منى ، وصحيت مالقيتوش . أنا اللى فته صاحى ونمت . الحق علىّ أنا ... الحق علىّ أنا » .

« هو قال لى ماتقعديش على الكوبرى . الكوبرى علشان الناس تعدى عليه . وأنا قعدت . ماكانش فيه مطرح تانى . كنت باستناه . استنيته وجه . كنت عارفه إنه جاى . جانى وايديه حمرة . ماكنتش عارفه إنه حاييجى ايديه حمرة . ايديه حمره ليه ؟ قتل الراجل ليه ؟ سلم نفسه ليه ؟ علشان أنا قلت له

فيه سكة تانية . صحيح فيه سكة تانية . سكة تانية غير الكوبرى . طيب أنا كنت عايزاه . كنت مستنياه على الكوبرى . لكن حايرجع . طيب وأنا استنى هنا ليه ؟ استناه على الكوبرى . طيب وهو الكوبرى هنا ليه (تدور فى المسرح كالمجنونة) موش جاى ... حاييجى ؟ »[1] .

* * *

قدم سعد الدين وهبه فى مسرحية كوبرى الناموس دراما واقعية محكمة الصنع ، وسعى إلى توظيفها توظيفاً ذا اسقاط سياسى ، وذلك بتغليف شخصياته فى فانتازيا تبرز الرؤية السياسية من خلال تجسيد رمزى يوحى لنا بأن خضرة هى مصر التى تلتف حولها سائر الشخصيات التى تمثل أغلب قطاعات المجتمع وخاصة المطحونين . كلهم فى انتظار أمل يمثل الخلاص لأزمة كل شخصية . هذا الخلاص الذى يتوحد فى المشهد العام الكبير فى آخر المسرحية، خاصة فى الديالوج الأخير بين خضرة والأم التى تنتظر ابنها العامل :

الأم : أنت جيت يا ابنى ؟ أنا جيت أهوه . أنا جبت لك السمك . السمك البلطى اللى أنت بتحبه . والعيش . والعيش الطرى من عند عمك سماعين اللى فى أول الميدان .

خضرة: (تتجه اليها) :
راح يا امه .

الأم : زمانه جاى ... يا بنتى .

خضرة : صحيح ؟ (تجلس بجوارها) .

الأم : أمال لازم يابنتى يجينى .

خضرة : ياريت المرة دى مش حا أفوته يروح .

الأم : أبداً .

خضرة : حا أشيله فى نضرى .

الأم : دا كان جعان .

---

(١) كوبرى الناموس ، ص ص ١٦٥ ــ ١٦٦ .

خضرة : حايجى . حا أحضر الأكل .
الأم : سمك . سمك طازه .
خضرة : وحايجى .
الأم : وحشنى . وحشنى قوى .
خضرة : وحشنى خالص . كان حلو .
الأم : وطويل .
خضرة : وأسمر .
الأم : وكان حنين .
خضرة : أنا فكراه [1] .

الأم : كنت جايه من هنا (تشير إلى الناحية اليسرى) .
خضرة : وأنا كنت واقفة هنا (تشير إلى الناحية اليمنى) .

(تقوم الأم وتذهب إلى مقدمة الكوبرى من الناحية اليسرى . تتوقف . وتقوم خضرة وتذهب إلى باب عشتها) .

خضرة : أنا كنت واقفة هنا .
الأم : وشفتهم جايين .
خضرة : (تستدير وتشير إلى الناحية اليسرى) .
أهم جايين .

(يضىء المسرح بضوء قوى . ونسمع صوت التسجيل الذى سمعناه فى الفصل الثانى والهتاف وصوت الرصاص وسقوط العمال فى الترعة . وينتهى التسجيل بصرخة الأم . كلما قربت المظاهرة نرى الخوف على خضرة . تنكمش فى العشة . وكذلك الأم) .

(عند نهاية التسجيل وعند الصرخة ، تصرخ الأم ..) .

الأم : ابنى .

---

(١) كوبرى الناموس ، ص ص ١٦٦ ــ ١٦٧ .

خضرة : حبيبى .
(تتعانقان فى عنف وهما تهتزان وفى نفس اللحظة [1]) .

وهكذا تتوحد رمزية الشخصيات التى حاولت أن تنقل الينا معنى الضياع لتقدم ايحاء بضرورة التغيير .

* * *

وانتظار المخلص من أجل التغيير هو ماسوف يؤكده سعد الدين وهبه مرة أخرى وإن كان بعمق أوضح فى مسرحيته التالية « بير السلم » ، حيث يعيش الأب الشبراوى الكبير مشلولا عاجزاً فى بير السلم يرى ويسمع دون أن تكون له القدرة على القصاص من الذين يعبثون فى أملاكه .

فقد استولى ابنه الكبير حسن على الثروة وراح ينفقها فى اشباع رغبات قديمة دفينة . وفريدة زوجة الشبراوى وأم حسن تسير هى الأخرى فى طريق شهواتها كما تريد فحسن يغدق عليها من الأموال الكثير ، كما يتغاضى عن علاقتها مع « نظيف » محامى الأسرة وخطيب ابنتها عزيزة .

ويسعى حسن بأموال أبيه إلى شراء ذمم المحيطين به وإلى اسكاتهم ، سامى شقيق حسن وعمهما على وزوجته حفيظة ومحمد أبو قرقله ناظر الزراعة .

أما من عجز عن شراء ذممهم واسكاتهم بالمال ، فقد أسكتهم بالقوة أو الحيلة ، كما فعل مع أخيه الصغير مصطفى ومع أخته عزيزة . فأرسل مصطفى إلى احدى المصحات العقلية ، وبقيت عزيزة فى البيت مع أبيها الكسيح .

وإذا كان حسن يملك الثروة ، فعزيزة تملك السلطة . والاثنان يمثلان طرفى القوة المستمدة من الشبراوى القابع فى بئر السلم .

وحول هذه الثنائية تقف سائر الشخصيات فى ثنائيات متقابلة ، كما لاحظ جلال العشرى فى مقال له عن المسرحية « فالثانى المؤلف من عم على وزوجته

(١) كوبرى الناموس ، ص ١٦٨ .

حفيظة يقابله الثنائى المؤلف من الدكتور سامى وزوجته مديحة . والثنائى المؤلف من فريدة زوجة الشبراوى ونظيف محامى الأسرة يقابله الثنائى المؤلف من حسن الابن الكبير ومحمد أبوفرقلة ناظر الزراعة . وفى أمامية اللوحة توجد عزيزة بشخصيتها الصارخة والتى لاتقول الا « لا » ، وفى خلفية اللوحة يوجد عم فرج بشخصيته الباهتة والذى لايقول سوى حاضر [1] .

* * *

ويبرز الاسقاط السياسى فى الدراما الواقعية عند سعد الدين وهبه أكثر فى مسرحيته « المسامير » و « رأس العش » ، حيث يعمد الكاتب إلى استغلال الواقعة فى الايحاء بدلالات سياسية ذات ظلال على أحداث من الواقع المعاصر .

وبذا يصبح الواقع نقطة بداية تقوم أدواته الكاشفة عن صور متناقضات المجتمع بالكشف عن صورة من صور البعد السياسى .

وهكذا يقود عبد الله الفلاح وفاطمة زوجته الحركة السياسية بمقاومة اعتداءات المستعمر العسكرى .

استغل سعد الدين وهبه فى مسرحيته المسامير الاطار التاريخى لأحداث ثورة ١٩١٩ ، فقدم شخصيات لها وجودها الحاضر فى واقعنا السياسى إلى جانب وجودها التاريخى « وتستحيل الأحداث — بالتالى — من مجرد أحداث ماضية إلى حاضر نعيشه اليوم ... فبرغم أن الشخصيات والأحداث لاتخرج فى جملتها عن اطارها التاريخى ، فإننا نلمس هندسة غير خافتة فى شخصيات المسرحية وحوارها ، تعكس كثيراً من المفاهيم الاجتماعية للمؤلف والمقتبسة من طبيعة المرحلة الاشتراكية التى يمر بها مجتمعنا منذ ثورة ١٩٥٢ » [2] .

لهذا كان من الطبيعى أن يتجاوز الكاتب الحادثة الفردية التى أقام عليها

---

(١) مجلة المسرح ، أبريل ١٩٦٦ .

(٢) د. عبد القادر القط : فى الأدب العربى الحديث ، ص ص ٣٢٨ — ٣٢٩ .

مسرحه الانتقادى فى كفر البطيخ والمحروسة والسبنسة إلى الحادث العام المتصل بالجماعة ، وأن يجعل الجماعة التى يقدمها نماذج لطبقات المجتمع وفيئاته .

* * *

حتى مسرحية « المسامير » كان سعد الدين وهبه يكتفى بالدلالات السياسية التى يوحى بها الجو العام ، لكنه فى « رأس العش » تجاوز هذه الدلالات واهتم إلى جانبها بالاشارات الصريحة المباشرة . فمرزوق يرفض كتابة مايمليه عليه الخفير محمد وهو ساكت « اكتب وأنا ساكت ازاى ، هو أنا مكنة »[1] ، وفتحية ابنة الشيخ رجب صاحب دكان القرية ترى أن بلداً حكومتها محمد أبو فرقلة الخفير بتخلفه وانتهازيته لايمكن أن تفلح « والله ما انتى فالحة يابلد يا اللى الحكومة فيكى بقت محمد أبو فرقلة[2] .

وسور سراية الباشا بما يشير إليه من عهد سابق تفشل كل المحاولات لهدمه .

فتحية : كل البلد ماتتلم علشان تهده يطلع ابن الحرام من تحت الأرض يفركش اللمة وبعدين كل واحد يقول وأنا مالى »[3] وغير خفى دلالة هذا السور وما يرمز إليه ، فهو كما تقول فتحية « حاوى التعابين والعقارب والبلاوى كلها ، وجنبه البركة اللى مبوظة أكثر من خمسين فدان » .

ومحاولات هدمه تفشل بسبب المستفيدين منه من ناحية « اللى أنت عارفهم ... الحرمية اللى بيستخبوا فيه وقطاع الطرق اللى عاملينه متوى لهم »[4] وبسبب سلبية أهل البلد من ناحية أخرى « كل واحد يقول وأنا مالى » .

---

(١) رأس العش ، ص ١٠ .

(٢) المسرحية ، ص ٩ .

(٣) رأس العش ، ص ١٥ .

(٤) ص ١٦ .

وإلى جانب هذه الأشارات المتعددة وما فيها من اسقاطات سياسية وتلميحات ، يلجأ سعد الدين وهبه فى مسرحيته « رأس العش » إلى ادارة بعض مواقف الحوار الغنية بالمناقشة حول قضايا ذات طابع سياسى مباشر ، على نحو مانرى فى الحوار التالى بين عدد من شخصيات عزبة الوسية عقب سقوط طائرة اسرائيلية راحت ضحيتها أسرة طه عبد ربه هو وزوجته وابنهم فتحى وابنتهم زينب فقد انهار عليهم جدار سور القصر الذى سقطت فوقه الطائرة وكانوا يجلسون إلى ظله :

عبدالجواد: طه كان طيب وابنه واد شهم . بصحيح مايستهلوش كده أبداً ..

رجب : استغفر الله يا عبد الجواد . بلاش كفر ...

عطية : حنفضل كده لحد مارجالاتنا تموت واحد واحد .

رشاد : هى الحكاية بالسهل .

عطية : ما أنا عارف انها مش بالساهل ياسى رشاد ، إنما يعنى خلاص نقعد ساكتين .

عبدالجواد: دول زودوها قوى . بيضربوا على كيفهم ، بموتوا اللى بموتوه وينزلوا مطرح ماهم عايزين ، ماعدش حد مالى عينيهم .

رشاد : شوف ياعم عبد الجواد .. دول عندهم أسلحة ماحصلتش ، والقوة مش حاتنفع معاهم ولازم نعرف الحقيقة عشان مانضحكش على نفسنا .

عطية : وايه هى بقى الحقيقة ياسى رشاد .

رشاد : الحقيقة دول قوة كبيرة ووراهم اللى بيديهم كل اللى عايزينه ماحناش قدهم . أدى الحقيقة .

عطية : والحـــــل .

رشاد : نصطلح .. نتفاهم معاهم . ونخلص نفسنا . ولما نبقى قادرين عليهم نبقى نخلص حقنا .

عطية : دا كلام يا عالم .

رجب : والله ياعطية يظهر إن رشاد عنده حق . ويظهر إن الحكومة شايفة إن الحكاية مفيش منها فايدة .

عطية : ازاى بقى ... الحكومة كل يوم بتقول مفيش غير الحرب ولابد من الحرب .

محمد : الحكومة كلامها كتير ياعطية اسألنى أنا [1] .

وتعقب آمنة فى سخرية على قول رشاد « الرجالة بخير يا آمنة » فتقول متهكمه على نحو يكشف عن تصريحات مباشرة حول قضايا الواقع السياسى فى الدولة :

« هم فين ... اللى قاعدين يندبوا ... والا اللى قاعدين ينفخوا .. والا اللى كبروا وبقوا أعيان وسابوا أرضهم وعاشوا فى البندر » [2] .

ويدور حوار بين شحاته ورشاد وعطية يكشفون فيه عن وعى متفهم للقضايا السياسية المعاصرة :

شحاته : ياجماعة الحرب وحشة .. ماتستعجلوش قوى كده .

رشاد : صدقتونى بقى . أنا طول عمرى أقول كده .

عطية : بقى أنت طول عمرك بتقول كده . الله يرحم الحل السلمى اللى كنت بتقول عليه .. والاخلاص مادام فيه جرب تلحق تركب أحسن القطر يفوتك [3] .

* * *

(1) رأس العش ، ص ص ١٨ — ١٩ .

(2) المسرحية ، ص ٢١ .

(3) رأس العش ، ص ص ٢٨ — ٢٩ .

فى مسرحيات كوبرى الناموس وبير السلم والمسامير وياسلام سلم الحيطة بتتكلم ، قدم سعد الدين وهبه دراما واقعية اجتماعية تتخللها السياسة عن طريق بعض الاسقاطات السياسية .

أما فى مسرحية رأس العش فكان الواقع هنا نقطة بداية يتخذها الكاتب أداة اتهام لمتناقضات المجتمع فى محاولة لتوضيح الرؤية الاجتماعية والسياسية .

تقدم سعد الدين وهبه فى مسرحية رأس العش بالمسرح السياسى ليقدم مسرحاً يهتم بالسياسة مباشرة .

وهكذا طرحت المسرحية المشكلة السياسية المعالجة بشكل مباشر على نحو ما رأينا فى أجزاء الحوار التى قدمناها عن المسرحية .

الاطار العام لمسرحية «رأس العش» انتصار المصريين فى حرب ١٩٧٣ وأثر هذا الانتصار على الواقع المصرى .

وداخل هذا الاطار أطل الكاتب على الواقع السياسى والاجتماعى للمجتمع المصرى من خلال قرية مصرية قريبة من مواقع المعركة .

اعتمدت المسرحية على جو المناقشة التى طرحت مشكلة الصراع العربى الاسرائيلى منذ حرب ١٩٤٨ ومروراً بحرب ١٩٦٥ وحرب ١٩٦٧ وأخيراً حرب ١٩٧٣ . وناقش المؤلف أسباب هزيمة العرب فى هذه الحروب التى ساندت فيها القوى الاستعمارية اسرائيل كما ساعدهم على هذا عدم استعداد العرب بالقدر الكافى وعدم تكافؤ الفرص بين القوتين المتحاربتين وسلبية الواقع السياسى العربى ، ثم كيف تحقق النصر عندما اعتمد المصريون على قوتهم الخاصة واستعدوا للمعركة بالقدر الكافى .

وهكذا كان الانتصار العسكرى عام ١٩٧٣ ايذاناً بالتغير الاجتماعى والسياسى الذى طرأ على الواقع المصرى .

لقد بدأ عهد جديد تستقبله الشخصيات بتحولها الجديد ، فالفلاحون فى

القرية ثاروا على سلبيتهم وتخاذلهم وشرعوا فى العمل الايجابى ، وكانت البداية وقوفهم فى وجه جمعة أمين الجمعية ورفضهم لما عودهم عليه حين كان يجمع أختامهم ويوزع عليهم الأسمدة كما يحلو له بعد أن يستقطع لنفسه حصة اجبارية يأخذها اتاوة من الفلاحين ، ثم اتجاههم إلى ردم الترعة لاصلاح الأرض واستغلالها فى الزراعة من ناحية وليقضوا على الأوبئة التى تسببها لهم من ناحية أخرى .

وتنهض معهم فتحية الشابة الجميلة تستنشق عطر الانتصار الجديد رافضة أن تستجيب لوالدها الذى أراد أن يرسم حياتها كما يحلو له . تقول لوالدها :

فتحية : « مش راجعة . أنا سمعت كلامك كتير ، وقعدت ورا البنك ده أشوف الشمس من بعيد ، وأشم الهوا ريحته زيت وجاز وملح وشاى . دلوقت عاوزه أطلع بره أشوف الشمس وأشم الهوا مع الرجالة والبنات اللى زيى »[1] .

ويعقب عبد الجواد على قولها مخاطباً أبيها رجب :

« سيبها ياشيخ رجب رايح وراها فين . سيبها تعيش أيامها . كلامك أنت مايدخلش مخها خلاص . كل وقت وله أوان ياشخ رجب »[2] . ويعود كامل إلى وعيه الذى فقده طوال السنوات الست السابقة عقب عودته من الأسر الاسرائيلى فاقداً للذاكرة ، فيقول لآمنة التى تزوجها فى رأس العش عقب عودته فى حرب ١٩٦٧ .

« أنا ماكنتش تايه يا آمنه . أنا كنت ناسى . دلوقت بيتهيألى انى ماكنتش ناسى غصبن عنى . أنا . اللى كنت عاوز أنسى . كنت عاوزه أنسى اللى حصل ، واللى شفته بعينى ، واللاسمعته بودانى . ودلوقتى لما اللى حصل بقى ذكرى قدرت أفتكره تانى . كنا ناسية طول ماهو عايش شبح أسود بيظلم

(١) المسرحية ، ص ١٦٢ .
(٢) ص ١٦٣ .

حياتنا . وساعة ماطلعت الشمس واختفى الشبح ماالخافش من انى افتكره . عشان كده ذاكرتى رجعت لى على طول »[1] .

لقد أعاد الانتصار الثقة إلى النفوس فنهضت تؤمن الحدود وتبنى الداخل . وهكذا لم تقتصر المسرحية على تقديم الواقع السياسى وأثره على الواقع الاجتماعى ، وإنما تخطت ذلك إلى محاولة توجيه المجتمع نحو التغيير .

* * *

قدم سعد الدين وهبه كما رأينا فى الصيغة السياسية للدراما الواقعية عنده مسرحاً سياسياً بدأ باسقاطات سياسية من خلال تجسيد رمزى يتخلل المشكلة المعالجة ، فكان مسرحه فى كوبرى الناموس وبير السلم والمسامير مسرحاً تتخلله السياسة ثم انتهى إلى مسرح يهتم بالسياسة اهتماماً مباشراً فى مسرحية « رأس العش » .

ومسرح الاسقاط السياسى صورة من الصيغة السياسية للدراما الواقعية فى الأدب المسرحى المعاصر فى مصر ، وهناك صورة أخرى يمكننا تسميتها بمسرح التحريض والدعوة على نحو مانرى فى مسرح أمثال الفريد فرج وعلى سالم وميخائيل رومان .

ب ـــ الدراما الواقعية بين مسرح التحريض السياسى والدعوة :

كتب الفريد فرج وعلى سالم وميخائيل رومان وعلى سالم ورشاد رشدى عدداً من المسرحيات السياسية التى لم يكتفوا فيها بتسجيل الحقائق والقاء الأضواء على الوقائع السياسية التى يعيشون فى ظلها ، وإنما اتجهوا إلى تضمين أعمالهم اشارات من الحكم على هذه الحقائق فى محاولة لاستكشاف السياسة المعاصرة من خلال التركيز على الأزمات والورطات السياسية وفشل المجتمع فى

---

(١) ص ١٦٦ .

تخليص نفسه منها . وهكذا حرص كتاب المسرح السياسى على أن يحثوا الناس على العمل فى مسرح تزداد فيه الفاعلية بين الانسان وواقعه .

* * *

قدم الفريد فرج فى مسرحه السياسى عدة مسرحيات منها سقوط فرعون ١٩٥٥ وصوت مصر ١٩٥٦ وحلاق بغداد ١٩٦٣ وسليمان الحلبى ١٩٦٤ والفخ ١٩٦٥ وبالاجماع زائد واحد ١٩٦٥ .

وتتفق هذه المسرحيات جميعا فى أنها « لاتحصرنا فى نطاق حادث قديم أو زمن مضى ، بل تمس حياتنا المعاصرة ، ثم ترسم بحسم طريقة التحدى والمواجهة »[1] فى مسرح يمكن أن نسميه مسرح التحريض السياسى .

وتبلور مسرحية « سليمان الحلبى » مسرح التحريض السياسى فيما أعطاه المؤلف للمسرحية وشخصياتها — خاصة سليمان الحلبى — من أبعاد أصبح بها سليمان الحلبى نموذجاً للقاتل السياسى ، وأصبحت المسرحية نموذجاً للكفاح الايجابى ضد الاستعمار .

تبدأ المسرحية بمشهد حوارى بين ثلاثة طلاب فى الأزهر من المجاهدين بعد أن قدم الكورس ملخصاً للأحداث التى سبقت المسرحية ، عرض فيه ظلم الفرنسيين للمصريين باخمادهم ثورة الشعب المصرى بالعنف والقسوة وفرضهم للاتاوات ومصادرتهم أموال زعماء الثورة ، فيجيب مصباح على سؤال على « والعمل ؟ » بقوله السؤال سؤالنا . أيمكن أن تكون اجابة غير الجهاد « الجهاد من أجل العدل ، والعدل كما يقول محمد « سبيله واضح ولكن لابد من التفكير فى الثمن ، وهذه هى السياسة » .

فى هذا الجو من الظلم والقهر والنفى والتشريد واذلال الانسان ، يأتى سليمان الحلبى مناضلاً لديه القناعات الكافية لممارسة الاغتيال السياسى حلاً

(١) نسيم مجلى : سليمان الحلبى بين الفن والتاريخ ، المسرح وقضايا الحرية ، ص ٦ .

لهذا الجحيم الذى أصبح نظام الحياة ، نظاماً قتل فى الانسان معنى الكرامة ومعنى العدل ومعنى الانسانية . يقول :

« الجحيم يصبح نظام الحياة ويصبح نبض الدم فى العروق . اركع وادفع . قدم رجولتك للمهانة وأطفالك لأنياب الجوع ، وعنق جارك للمشنقة . قدم . قدم . واركع وادفع . وعش تملأ عينيك بالتراب وحلقك بالحجارة . عش لتتحول من رجل إلى كلب . وإذا بلغ بك الغيظ وقطعتك الحسرات لا تتأوه ، واضرب الحائط الذى تختار وتشاء بالرأس أو بالقدم ماتشاء ، وانبش القمامة كما تشاء ، واسجد لغير الخالق ماتشاء وارق ماء الوجه أو ماء العينين ماتشاء »[1] .

قدم الفريد فرج من خلال عزم مثقف أزهرى هو سليمان الحلبى على قتل القائد الفرنسى كليبر قائد الحملة الفرنسية على مصر ، صورة كفاح متعدد الجوانب ، الجوانب التاريخية والفكرية والأخلاقية والسياسية . وهو كفاح يضم هذه الأبعاد من ناحية ويتجاوزها من ناحية أخرى . إذ يستغل الواقعة التاريخية فى الاطلال على وقائع العصر من ناحية وفى اضفاء البعد الانسانى الشامل من ناحية أخرى ، فتصبح المسرحية دراما النضال البشرى ضد معوقات الانسان .

ويعتمد الفريد فرج فى بنائه لمسرحيته التى ألفها فى أربعة فصول[2] وخمسة وأربعين مشهداً على مواقف المواجهة بين مجموعات الأشخاص التى تمثل أركان القضية الرئيسية .

فالشيخ السادات نموذج للمقاومة الشعبية ، والشيخ الشرقاوى رئيس

---

(١) الفريد فرج : سليمان الحلبى ، ص ١٩٨ .

(٢) المسرحية فى الواقع تقف فى بنائها الفنى بين المسرحية الدرامية وبين مسرحيات ما بعد الدراما فهى تجمع خصائص الدراما الواقعية إلى جانب خصائص من المسرح التسجيلى وأيضا خصائص من المسرح الملحمى .

الديوان نموذج لموقف المهادنة والتريث . وفى المقابل زملاء سليمان الحلبى ، فمحمد نموذج للتريث والتفكير وعلى نموذج للجهاد فى سبيل تحقيق العدل .

ومن خلال هذا التقابل بين الكفاح والمهادنة يعالج الكاتب موضوع العمل السياسى بين قوتين رئيسيتين ، قوة الكفاح الشعبى ممثلة فى سليمان الحلبى وقادة الشعب والمناضلين ، وقوة الاستعمار الفرنسى ممثلة فى كليبر والفرنسيين .

ثم هناك الموقفان السابقان فى النضال الشعبى ، موقف المهادنة والتريث وموقف الجهاد بلا حدود .

وكليبر كما يرى المؤلف من خلال المناضلين لص يسرق المصريين ولايختلف فى هذا عن اللص « حداية » « شيخ المنسر » . وإلى هذا يشير حداية نفسه عندما أحتج عليه الفلاحون لما ينهبه منهم فوق ماينهبه الفرنسيون ، فيقول ساخراً :

« ..ما الفرق بينى وبين الفرنسيين . لماذا تخضعون لهم ولاتبدون الطاعة لى . ياولد هات البيرق والعمة (ويضع على رأسه قبعة فرنسية ويغرس فى الأرض راية فرنسية مهلهلة ويصيح)ها أننا قد أصبحت سارى عسكر حداية ، والويل لمن يتباطأ منكم فى تنفيذ أوامرى » .

ولا يكتفى المؤلف بهذه المقابلة بين كليبر وحداية اللص ، بل يمضى أكثر فى اعطاء حداية بعداً رمزياً أعمق فى نظرته الشاملة عندما يصنف حداية اللصوص فى درجات تبدأ باللص العادى وتمر بالنصاب والمحتال وجابى الضرائب والصائغ اليهودى والمملوك والبيك ، وتنتهى برجال الحملة وسارى عسكر الفرنسيس .

وتكثر مواقف المواجهة فى المسرحية ، مواجهة بين سليمان الحلبى وبين نفسه تكشف عن مشابهة بينه وبين هاملت كما لاحظ الدكتور على الراعى

« يرى بوضوح أن من واجبه أن يفعل ثم يروح يحلل ذلك فى عبارات تشبه كثيراً نجوى النفس التى يجادل بها هاملت نفسه » [1] .

ومواجهةً بين سليمان الحلبى وبين زملائه فى الجهاد خاصة بينه وبين أصحاب المهادنة والتريث الذين حاولوا صرفه عن موضوع القتل ، ومواجهة بين سليمان الحلبى وبين المصريين الغارقين فى صمت المستذل وأخيراً المواجهة بين المجاهدين جميعاً وبين الفرنسيين .

ومع أن سليمان الحلبى لايبدو فى موقفه صاحب مذهب ثورى فى مثل تلك المسرحيات التى تتضمن تحريضا سياسياً ، إلا أنه يبدو قاضيا يحاكم ويحكم وينفذ فى قضية سياسية ، ومن هنا كان تفكيره فى المشكلة أو القضية السياسية تفكيراً أخلاقياً كما لاحظ محمد اسماعيل محمد فى تحليله للمسرحية [2] وهكذا جاءت بطولته التحريضية فى استعداده لتحمل الموقف كاملاً وهو ماتعرض له بعد قتله كليبر حيث تعرض فى التحقيق والمحاكمة لأبشع ألوان التعذيب .

تناول الفريد فرج فى مسرحية « سليمان الحلبى » — بشكل عام — قضية كفاح الشعوب ونضالها ضد قسوة وطغيان المستعمر .

وقد عرض المؤلف القضية السياسية هنا على نحو أراد به أن تشترك الانسانية كلها « اشتراكاً فعلياً فى تكييفها ، حتى يتسنى لها أن تحدد بدقة موطن الداء وترسم لنفسها طريق الخلاص من كل المعوقات التى يتسنى لها أن تحدد بدقة موطن الداء وترسم لنفسها طريق الخلاص من كل المعوقات التى تكبل خطوها فى طريق الثورة الشاملة التى تحقق لها ذاتها وكرامتها وحريتها » [3] .

---

(١) المسرح فى الوطن العربى ، ص ١٣١ .

(٢) مسرح الفريد فرج ، مجلة المسرح ، يوليو ١٩٦٦ ، ص ١٩٠ .

(٣) نسيم مجلى : المسرح وقضايا الحرية ، ص ١٥ .

ومن هنا كانت شخصية سليمان الحلبي كما رسمها المؤلف نموذجاً انسانياً عاماً فلشخصيته وتفكيره وأفعاله وردود أفعاله شمول الأفكار الانسانية العامة »[1] .

* * *

وفي مسرحية « أنت اللي قتلت الوحش » لعلي سالم ، قدم المؤلف واقعاً رمزياً يجمع مابين الاسقاط السياسي والتحريض السياسي ومسرح الدعوة . أراد علي سالم أن يقدم دور البطل في حركة التاريخ ، وهل البطولة يصنعها فرد بمفرده ؟ أم تصنعها أمة . وإذا صنعها فرد فما مدى نجاحها ؟ .

لقد أعلن خبراء الدعاية في المدينة عن نجاح أوديب في التغلب على الوحش وانقاذ طيبة . وعندما انتهى أمر البلاد إلى أوديب انصرف إلى بناء المدينة على أساس مادي قائم على المخترعات .

لكن المشكلة التي لم يحسب لها أوديب حساباً أن « السلام لايقوم مالم تدعمه القوة وتحميه ، وبناء المصانع والمدارس والمعامل ينبغي أن يصحبه بناء الناس . وسواء كان ما قام به أوديب من التصدي للوحش حقيقة أم أسطورة ، فإن شيئا واحداً لايمكن أن يعتوره شك ، وهو أن الوحش يبقى دائما ويتهدد المدن باستمرار ، إذا لم نسع إلى ملاقاته بالأسلوب الوحيد الذي يمكن أن يقهر الوحوش : بالعلم والقوة وبناء الناس وتأهيلهم لخوض المعركة لأن الحرب حربهم هم والمصير مصيرهم هم ، ولايمكن لغيرهم أن يشكله ويبت فيه . »[2] .

لذلك يعود الوحش من جديد ويكون على أوديب أن يعيد اكتشاف لأشياء من جديد خاصة مايتصل منها بدور الجماهير في صنع مصيرهم .

لقد انشغل أوديب بمخترعاته المدهشة التي حققت مزيداً من البطولة

---

(1) محمد اسماعيل محمد : مسرح الفريد فرج ، مجلة المسرح ، ص ١٩٠ .

(2) د. علي الراعي : المسرحية في الوطن العربي ، ص ١٣٦ .

الفردية له وانصرف عن متابعة مايجرى داخل طيبة ، حيث نشر رئيس الشرطة الخوف فى المدينة واستغل التجار والمرتزقة بطولاته فى الاثراء ، أصحاب مصانع لعب الأطفال ، كاتبو الأغانى واضعوا البرامج الأذاعية والمحاضرون فى الجامعات .

أما جماهير الشعب التى أدمنت عبادة البطل فقد وجدت ضالتها فى بطولة أوديب فانصرفت إلى التراخى والتواكل .

وواضح هنا ما فى هذا التصوير من اسقاطات سياسية على واقع معاصر كانت تعيشه البلاد فى الستينيات .

ثم تأتى الكارثة التى لم يتوقعها أحد ولم يحسب حسابها أحد، فقد ظهر وحش جديد يهدد البلاد وباتت البلاد فى حاجة إلى بطولة جديدة تنقذها كما انقذتها من قبل .

أصاب الهلع رجال الحكم والمصالح الشخصية ، وعادت الجماهير تخاطب بطولة أوديب « أنت الى حاتقتل الوحش » كما خاطبته من قبل « أنت اللى قتلت الوحش » .

أما أوديب الذين عاين حجم الكارثة فيلجأ إلى ترسياس عراف العصر وحامل النبوءة ، لكن ترسياس يفجعه بالسبب الذى غاب عنه فى عزلته : « لكنك أيضا اخترعت أسوأ مايخترع . الخوف الذى يتلبس الانسان حتى ليصبح هو والخوف شيئا واحداً ، ويتحول إلى كائن هش يتكسر أمام أول محنة » . وتنتهى المسرحية بموقف من مواقف الدعوة يقف فيه أوديب ليلقى حله الشخصى ، كما توصل اليه ، للمشكلة . فبعد أن ينفى رئيس الشرطة ، يقوم ليخاطب شعبه : « فلا يمكن لإنسان بمفرده أن يقتل الوحش » وذلك على الرغم من أن الجماهير كانت لاتزال واقعة تحت تأثير خدرها إذ تقاطعه بغنائها الذى لايتغير « أنت اللى قتلت الوحش » .

ويشترك ترسياس فى موقف الدعوة مع أوديب ، بل إنه يحمل دور الذى وعى الدرس جيداً وعليه أن يوقظ الوعى الميت عند الجماهير : « هل كان يجب أن يحدث كل ماحدث لكى تفهموا هذه الحقيقة الواضحة ؟ .. أخيراً نعود إلى نقطة البداية . يجب أن يتولى الشعب بنفسه حماية نفسه » .

* * *

اتجهت الدراما الواقعية ذات الصيغة السياسية فى مسرح سعد الدين وهبه كما رأينا إلى تسجيل الحقائق الاجتماعية والقاء الأضواء على الأمور السياسية المتصلة بهذه الحقائق فى محاولة لفتح عيون المشاهدين والقراء على الحقائق السياسية التى يعيشون فى ظلها وذلك بقصد استكشاف السياسة المعاصرة واستعراضها ، فكان مسرحه السياسى من ثم مسرح اسقاط سياسى .

وحينما تناول الفريد فرج هذه الصيغة السياسية لابراز المتناقضات التى تعشش داخل المجتمع مع التركيز على الأزمات والورطات السياسية وفشل المجتمع فى تخليص نفسه منها جمع مابين مسرح الاسقاط السياسى ومايمكن أن نسميه بمسرح التحريض السياسى .

ثم رأينا على سالم يضيف إلى هذين المحورين محوراً ثالثاً هو الدعوة ، فاقترب المسرح من أن يكون منصة للمناقشة ومنبراً تلقى من عليه الشخصيات حلولها الشخصية للمشاكل المعاصرة ، ومن ثم اتجه على سالم إلى اعطاء مفهوم شمولى للمشاكل السياسية التى تواجه الانسان .

وهذا المفهوم الشمولى هو مانراه بشكل أكثر بلورة فى مسرحية رحلة خارج السور لرشاد رشدى ، وهى مسرحية تمزج أيضا بين الدراما الواقعية والمسرحية التسجيلية على نحو مالاحظنا فى مسرحية الفريد فرج السابقة « سليمان الحلبى » .

قدم رشاد رشدى فى مسرحيته « رحلة خارج السور » مجموعة من

الشخصيات التي تعيش كل واحدة منها داخل سور ذاتها ، ومع هذا تسعى من لحظة إلى أخرى إلى الخروج من هذا السور : زاكية — شهيرة — عم كامل — أبو العينين — سندس — حامد — كريمة وغيرها .

وقد انعكست هذه العزلة بوضوح على منطق الحوار بين هذه الشخصيات فأصبح حواراً مقطوعاً لاتواصل فيه :

« حامد : صح ، لكن مين بيعرف الصح من الغلط .
عم كامل : (لأبو العينين) أنت جيت ياصاحبي .
كريمة : وبعد ماتكتبوا التقرير يافريد يحصل ايه .
أبو العينين : (لعم كامل) تعرف مين في البلد .
فريد : يشيلوا العوامات الموجودة . ونعمل عوامات جديدة كويسة .
عم كامل : مين .
كريمة : ونبنى الكوبرى .
أبو العينين : عبد السلام بك .
فريد : وابنى الكوبرى .
عم كامل : عبد السلام مين .
كريمة : وتوصلنا بالبر التانى .
أبو العينين : عبد السلام مشهور . ابن عمى .. أخو شهيرة » [1] .

وتنتقل الشخصيات هنا فى حركتها الدرامية من الخاص إلى العام متجاوزة مشكلتها المحدودة على المستويين الواقعى والرمزى لتطل على مفاهيم عامة .

---

(١) رشاد رشدى : رحلة خارج السور ، ص ص ١٥ — ١٦ .

وهكذا تقدم المسرحية مستويات متعددة فى ادراك الرؤية وفى كشفها : فهناك مستوى العلاقات البشرية فى التجربة الخاصة حيث يعتزل عم كامل الواقع خلف أسوار مشكلته الخاصة ، فقد اتهم من قبل بقتل زوجته شهيرة التى انتحرت فى الواقع حيث لم تحتمل مواجهة زوجها بخيانتها مع أبى العينين . ومع أن المحكمة برئت الأستاذ كامل إلا أنه لم يستطع أن يتحمل الصدمة ولا أن يواجه بها أسرته فانزوى فى داره خلف أسوار أزمته .

وإذا تجاوزنا هذا البعد ، فسنرى على مستويى الواقع والرمز قضية فريد بين قيمة الكوبرى الذى سيقام على دعامات تدرك النظرة الأولى اليها مدى فسادها وبالتالى استحالة اقامة الكوبرى فوقها ، بل لابد من هدمها واقامة عوامات جديدة متينة مكانها .

ويتكشف البعد الرمزى فى قضية فريد عندما يتقدم تقريراً إلى المسئولين بالوضع ، مطالباً ازالة العوامات الفاسدة ، فتحضر لجنة من الخبراء التى تعترف له بصحة تقريره ، لكنها ترفض الاعتراف بهذا الأمر فى محاضر رسمية متعللة بأن « ده مش الكوبرى الوحيد اللى بينبنى من غير أساس .. ولا دى العوامات الوحيدة اللى فسدانه ، ولا شريف سامى المهندس الوحيد اللى بيغش ويسرق . البلد كلها كده »[1] .

فى زمن المسرحية يعيش عم كامل نتيجة عزلته مستسلماً ضائعاً ، ويحمل فريد هم الصراع من أجل بناء كوبرى جديد أو مجتمع جديد خاصة وقد انهار الكوبرى الذى أقيم على العوامات الفاسدة فأغرق من عليه . لقد هزم عم كامل فى زمن أحداث ماقبل المسرحية ربما بسبب خصوصية تجربته ، فانكفأ على ذاته يلعق صدمته ويوارى عجزه فى موقفه المتردد بين حقيقتين أو بين زيف وحقيقة ، فهو برىء أمام المحكمة وأمام نفسه أيضا ، ومدان أمام أسرته وأمام من يعرفه .

---

(١) رحلة خارج السور ، ص ٤٠ .

وعندما تجاوزت الرؤية هذا البعد الخاص إلى رؤية واقعية أبعد مدى فى تجربة فريد مع الكوبرى والعوامات والمسئولين ، تقوت الدلالة السياسية بالتصريح وبالرمز ، كما بدا موقف الإنسان أكثر صلابة واصراراً على تجاوز السور الذى لم يستطع عم كامل أن يتجاوزه .

وهكذا يؤكد فريد اصراره على محاربة الشر وعلى التضحية من أجل بناء الكوبرى الجديد ، فقد اتضحت الرؤية الآن أمام ناظريه على نحو لم تكن عليه من قبل :

فريد : ضرورى أحاربهم . الشر فى كل مكان . قوى . عنيد . زى ألسنة النار . إن ما كنتش تقضى عليها حتقضى عليك وعلى كل حاجة بتحبها .

حامد : شايف الناس كلهم مجانين .

فريد : لا أبداً . مساكين . بيغرقوا وهم موش حاسين . وعشان كده ضرورى الكوبرى يتبنى . هو مش سهل زى ماكنت فاكر ، بالعكس ومحتاج لجهود وتضحيات . لكن ضرورى يتبنى ويتبنى على أساس والا حانغرق كلنا . المية وصلت لغاية هنا (مشيراً إلى رقبته) أنا شايف كل حاجة بوضوح دلوقت »[1] .

ولا تكتفى المسرحية بهذا البعد الواقعى ، بل نراها تتجاوزه فى الرؤية للاطلال على معنى شمولى « يستخرج من دلالات الحياة اليومية كل مايعوق انطلاقنا وتطورنا ، ويكشف لنا فى نهاية الأمر عن طريق الخلاص »[2] :

فريد : حامد له حق (بلطف ورقة هامساً تقريباً) ماحدش هايبنى الكوبرى ياكريمة الا الناس نفسهم . أهل البلد .

كريمة : أهل البلد ؟ بعد اللى عملوه النهارده .

(١) المسرحية ، ص ١٢١ .

(٢) من دراسة لصبحى شفيق عن المسرحية ، رحلة خارج السور ، ص ١٦٠ .

فريد : أنت نسيتى انك من أهل البلد . وأنا وحامد ويوسف . وفيه زينا مائة على الأقل . وبكره المائة يبقوا ألف ، والألف يبقوا عشرة آلاف لغاية مايجى يوم كل واحد فى البلد يقدر يبنى الكوبرى بايده »[1] .

* * *

وهكذا تفاوتت الصيغة السياسية فى الدراما الواقعية فى المسرح المصرى الحديث مابين مسرح تتخلله السياسة إلى مسرح يهتم بالسياسة مباشرة ، كما تفاوتت مابين مسرح يصور الواقع الحياتى فى المجتمع فقط إلى مسرح يتخطى هذا التصوير إلى اضفاء بعد شمولى عام ، كما تفاوتت أيضا مابين مسرح اسقاط سياسى إلى مسرح تحريض سياسى إلى مسرح تحريض ودعوة لايكتفى باظهار المتناقضات والسلبيات وإنما يتخذ منها دعوة إلى الثورة والغيير .

---

(١) رحلة خارج السور ، ص ١٢٤ .

٤ ــ الدراما الواقعية (فى البناء الفنى) :

قدم نعمان عاشور فى مسرحه كما رأينا ملامح البناء الفنى للدراما الواقعية فى المسرح المصرى الحديث .

وقد أحدث نعمان عاشور بهذا تطوراً واضحاً فى البناء الدرامى للمسرحية العربية ، سار على هديه سائر كتاب الدراما الواقعية بعد ذلك على نحو مارأينا فى الدراما الواقعية عند كتاب الاتجاه ومنهم سعد الدين وهبه ولطفى الخولى ويوسف ادريس وعلى سالم ورشاد رشدى وغيرهم . كان أهم ما ميز هذه الدراما الواقعية أنها مسرحية محكمة الصنع تبدأ فى فصلها الأول بعرض خصائص شخصيات المسرحية وتشابكها فى صراع يأخذ فى التعقيد مع الفصل الثانى ، فإذا انتهت المسرحية إلى الفصل الثالث نجد الشخصيات وقد بدأت فى الوعى بطبيعتها لتقود الحركة المسرحية إلى المنظر الكبير حيث تجتمع الشخصيات لتقدم الحل .

وقد حدد هذا التشكيل طبيعة تكوين الشخصية المسرحية فى هذه الدراما الواقعية ، فكانت أنماطاً Types تفترض الخصائص الثابتة .

لقد نظرت هذه الواقعية فنيا — إلى الواقع نظرة ميكانيكية ترى حركة الواقع فى اتجاه واحد أو ما يمكن أن نسميه « بالنظرة الوحيدة الجانب للواقع »[1] والتى تعتمد على التتابع الميكانيكى للزمن والحياة .

هكذا كان الحدث فى هذه الدراما يتطور تدريجيا عقب البداية التى تشهد قمة الأزمة مع رفع الستار .

أما معرفة تفصيلات الأحداث السابقة فيتم هذا عن طريق الحوار ، وتتوالى الأحداث صورة لما يحدث فى الحياة وبنفس الرتابة والبطء وبدون حيل مسرحية .

وتهتم هذه الدراما الواقعية اهتماماً خاصاً بالقصة المسرحية التى تتحرك من خلالها شخصيات فى معارك جدلية أو قد تلعب شخصية رئيسية دوراً أساسياً فى توجيه المناقشة وادارتها على الرغم من أنها شخصيات ثابتة عموماً .

وغالباً ما تتحرك القصة المسرحية من خلال عدد من الشخصيات المتنافرة التى تسمح بحركة أساسية لشخصية المهرج ودوره فى احداث بعض المؤثرات الكوميدية .

وهكذا جمع الكاتب المسرحى فى ظل هذه الدراما الواقعية مابين النظرة الواقعية للأفراد وبين النماذج العامة المثبتة وإن لم يتأخر الكاتب فى اعطاء الشخصية قدراً من الوعى بالبيئة ومن الوعى بالذات . وقد رأينا كيف حرص كتاب هذا الاتجاه بشكل خاص على تعرية شخصيات العالم المحيط بالبطل كى يعطينا أعلى مستوى من الصدام فبدأ البطل فى هذه الدراما إنساناً سوياً يواجه عالماً معوجاً فى صدام حاد .

* * *

---

(١) صبحى شفيق : الأرانب خطوة نحو المسرح المعاصر .

سيطرت الدراما الواقعية على مسرح الستينيات إذن . وكانت بصيغها الثلاث ؛ الاجتماعية والانتقادية والسياسية خليطاً من مسرحية الفَرْس ومن الكوميديا ومن الدراما .

فقد استخدمت الكوميديا لونا من اللوم الاجتماعى الموجه من الفرد إلى المجتمع خاصة وأن هذه الدراما الواقعية ، كانت تقدم وعيا بانعدام العدالة الاجتماعية ، وأصبحت الدراما تكمن فى محاولة الانسان أن يتحكم فيما حوله ، أو ارادة لانسان أمام القانون الاجتماعى .

وتكشف هذه الارادة عن التناقض العضوى الذى يقوم بين البيئة والفرد بما يتضمنه هذا التناقض من الكشف عن الحيرة والقلق وعدم الاستقرار بالنسبة للمجتمع وللفرد على السواء .

وكان من الطبيعى إذن أن تقدم هذه الدراما شخصيات تتكلم لغة واقعية خالية من المحاسن المسرحية كالمنلوجات والجانبيات وذلك فى محاولة لرسم صورة صادقة للحياة اليومية الواقعية .

وكانت الدراما الواقعية بهذا المفهوم الجديد مخالفة لما استقر فى الأذهان عن الدراما الذهنية التى استهوتها تقديم الأفكار والقضايا الذهنية فى تجريدها فاحتاجت إلى مستوى لغوى أعلى من مستوى اللغة اليومية ، وهو ماسنجده أيضا فى الدراما الشعرية .

* * *

الفصل الثالث

الدراما الشعرية

الشعر والمسرح :

ارتبط الشعر بالمسرح منذ التراجيديا اليونانية ، وظل لغته الغالبة حتى ظهور الدراما الواقعية مع القرن التاسع عشر والدعوة إلى ابدال الشعر بما يمثله من مستوى متمايز عن مستوى الواقع اليومى بلغة نثرية قريبة من لغة الحياة اليومية .

ولقد كان من الطبيعى أن يكون الشعر هو لغة الأداء فى التراجيديا اليونانية والكلاسيكية وذلك بسبب طبيعة الموضوعات المتناولة وطبيعة البطل والشخصيات فى هذه التراجيديا التى كانت تتناول « سيرة أحداث تقع لشخوص بطولية أو شبه مقدسة فى مجابهة المحن »[1] حيث تطلبت الشخصية غير العادية والأحداث غير العادية لغة غير عادية كذلك . فالشخصية فى بطولتها وأحداثها ذات مستوى خاص تتمايز به عن المستوى الواقعى ، ولغة الأداء كذلك لغة ذات مستوى خاص هى الأخرى ، وهو ماعبر عنه أرسطو المنظر الأول للتراجيديا عندما قال إن « التراجيديا محاكاة لحدث يتميز بالجدية

(١) J. W. Atkins : English Literary Criticism, p. 31.

وبأنه مكتمل فى ذاته نظراً لما يتسم به من عظم الشأن فى لغة لها من المحسنات مايمتع » (١) .

وهكذا ارتبط الشعر بالأداء فى التراجيديا اليونانية والكلاسيكية واستقر فى الأذهان كما يقول اليوت « أن المسرحيات الشعرية ينبغى أن تعالج موضوعات مستمدة من الأساطير أو مستمدة من فترة تاريخية بعيدة عن الحاضر إلى الحد الذى لايتطلب الاعتراف بالشخصيات كشخصيات حية مما يتيح لها أن تتكلم بالنَظْم والملابس التاريخية المتعددة الألوان والتى تساعد على تقبل هذا النَظْم » (٢) .

ولكن الأمر اختلف بظهور الدراما الواقعية التى أبدلت البطل الأسطورى أو الشخص الملهم ببطل من واقع الحياة اليومية ، وسعت الدراما إلى تجميع كل مايمكن أن يعطى ايهاماً بالواقع بما فى ذلك اللغة .

وهكذا أيضا تم ابدال الشعر بلغة نثرية قريبة فى مستواها الأدائى وفى ايقاعها من ايقاع اللغة اليومية ومستوى الأداء فيها على نحو مانرى فى مسرح ابسن وأوجست ستريندبرج وبرنارد شو وغيرهم (٣) .

ومع استمرار الدراما فى الاعتماد على اللغة الواقعية لغة أداء فى النص المسرحى الا أن دعوى العودة إلى الشعر لم تتوقف ، فقد أدرك عدد كبير من الكتاب المسرحيين قدرة الدراما الشعرية على أن تقدم للمتفرج مالا تستطيعه الدراما النثرية (٤) .

---

(١) Aristatle's Poetics, translated by Ingram water, Chapter VI.

(٢) الشعر والدراما ، مقالات فى النقد الأدبى ، ترجمة د. لطيفة الزيات ، ص ١٠٠ .

(٣) انظر كتاب ريموند وليمز : المسرحية من ابسن إلى اليوت ، الترجمة العربية للدكتور فايز اسكندر .
وانظر كذلك The Twentieth Century Drama by Bamber Gascoigne
والترجمة العربية لمحمد فتحى .

(٤) اليوت : الشعر والدراما ، ص ٨٩ من الترجمة العربية .

ومن هنا اتجه عدد من كتاب الدراما إلى كتابة دراما تراجيدية تطور النظم الشعرى وتطوعه فى اتجاه لغة الحديث اليومى .

هكذا « بدأ شعراء المسرح يفهمون أنه قبل أن نتمكن من بعث أية دراما شعرية فيما بيننا ينبغى أن نوجد وسيلة للتعبير ترتبط بحديثنا الجارى بنفس العلاقة التى كان يرتبط بها الشعر غير المقفى فى القرن السادس عشر بالحديث الجارى لمعاصرى شكسبير .

لقد كان السبب لفشل كل الجهود لإعادة بناء الدراما الشعرية فى القرن التاسع عشر هو بالذات أن الأوزان الأليزابيثية اعتبرت نموذجاً ينبغى أن يسعى نحوه الكتاب اللاحقون .

وكنتيجة لذلك غدت الأوزان التى كانت فى يوم ما حيوية لأنها مرتبطة بالحقيقة الحية ارتباطاً جوهرياً ، مصطنعة بليدة أو ذات نغمة خطابية فى أحسن حالاتها »[1] .

فمع التسليم بأن « الشخصية الدرامية يجب أن تكون أكبر من الحياة كما أن اللغة الدرامية يجب أن تكون أكبر من النثر الذى تحدث به جنتلمان موليير البورجوازى دون أن يدرك »[2] إلا أنه لابد من مراعاة شىء هام هنا وفى ظل المتغيرات الهائلة التى لم تعد تسمح بتقبل التراجيديا فى بطولتها ولغتها ، إذ يجب كما يقول اليوت أن يترك الشعر وقعه فى المتفرج دون أن يدرك هذا الواقع إدراكا واعيا وذلك أولاً بأن يبرر وجود الشعر تبريراً دراميا فلا يقتصر فحسب على أن يكون شعراً جيداً صيغ فى شكل درامى ، وثانيا أن يطور هذا الشعر فى اتجاه لغة الحديث اليومى[3] . وربما من أجل هذا لم تحظ أعمال الكاتب

---

(١) الاردايس نيكول : المسرحية العالمية ، حـ ٥ ، ترجمة د. نور شريف ، ص ص ٢٢٢–٢٢٣ .

(٢) بامبر جاسكوين : الدراما فى القرن العشرين ، ترجمة محمد فتحى ، ص ٦٥ .

(٣) اليوت : الشعر والدراما ، ص ٨٩ من الترجمة العربية .

الأمريكى ماكسويل اندرسون Maxwell Anderson (1) بالقبول من النقاد واعتبروها مجرد تدريب فى قرض الشعر (2) .

ففى مسرحه الشعرى كما فى مسرح شوقى وعزيز أباظة وأمثالهما ، يمكننا الاستمتاع بالمسرحية على حدة وبلغة المسرحية على حدة كما لو كانا شيئين منفصلين « وذلك على الرغم من أن أندرسون كان يدرك أنه إذا كان لهذه المحاولة لصياغة الدراما شعراً أن تنجح ، فلابد أن تجد لها قالباً شعرياً آخر غير قالب شكسبير . فقد وقع هو نفسه تحت تأثير شكسبير إلى حد ليس بيسير » (3) فرأى النقاد فى مسرحيته زمرة الشتاء Win - erset أصداء واضحة لها ملت وكذا الحال فى سائر أعمال أندرسون .

وشهدت الدراما الانجليزية والفرنسية حتى الأربعينيات نماذج عديدة لهذه المحاولات التى قدمت الدراما الشعرية أو الدراما التراجيدية منهم أرشيبولد ماكليش Archibald Macleish وإدنا سانت فانسنت Ed na St. Vincent Millay وغيرهما .

وربما كان الميلاد الحقيقى للدراما الشعرية الحديثة التى تجعل الادراك الشعرى لاينصرف إلى الشعر ، وإنما إلى معنى الشعر فيما قدمه اليوت الذى أعاد إلى الشعر الفاظاً وعبارات عادية (3) ولقد كان لهذه الصفة أى التعبير المباشر غير المزخرف أثر رائع بعيد المدى على الشعر الدرامى الحديث .

وهكذا كانت مسرحية اليوت « جريمة قتل فى الكاتدرائية » 1935 Murder in the Cathedrat شهادة تأسيس مسرح شعرى حديث (4) ، فاللغة

---

(1) انظر الفصل الخامس من الجزء الخامس لكتاب نيكول المسرحية العالمية ، ص ٢٢١ من الترجمة العربية .

(2) جاسكوين : الدراما فى القرن العشرين ، ص ٦٦ من الترجمة العربية .

(3) الدراما فى القرن العشرين ، ص ٦٧ .

(4) الأردايس نيكول ، ص ٢٢٥ وانظر كذلك ريموند وليمز : المسرحية من ابسن إلى اليوت ، ترجمة د. فايز اسكندر ، ص ٢٥٣ وما بعدها .

على لسان الشخصيات بدت شبه طبيعية ، بينما الضروب والأوزان عكست عكساً دقيقاً تغيرات الحال والمزاج [1]

بعد جريمة قتل فى الكاتدرائية ، جاءت مسرحية « جمع شمل العائلة » ١٩٣٩ The Family Reunion وتبعتها مسرحية « حفلة الكوكتيل » ١٩٤٩ The Cocktail Party .

قدم اليوت فى أعماله المسرحية دراما جريئة وناجحة لبناء مسرح شعرى من الحياة المألوفة .

وتابع عدد من المسرحيين كتابة الدراما الشعرية ، منهم أودن W.H. Auden وكريستوفر ايشروود Christopher Isherwood وستيفن اسبندر Stephen Spender ولوركا Federico Garcia Lorca .

وتمكن لوركا من الوصول إلى تحقيق شاعرية خاصة فى نثره على نحو مانرى فى مسرحيته الثالثة بيت برنارد ألبا ١٩٣٦ La Casa de Bernarda Alba . فالمسرحية كما يقول عنها جاسكوين Gascoigne فى مجموعها كالقصيدة ، صاغ لوركا بنيانها كنسيج سداه ولحمته التصاوير والرموز كما يصوغ الشاعر القصيدة [2]

وهذا الشكل من الدراما الشعرية هو الذى واصله فى بعض مظاهره تنيسى ويليمز Tennesse Williams . وهو ما عناه أيضا أرثر ميللر Arther Miller عندما كتب فى مقدمة مسرحياته « إنى أعد القصيدة الكامنة فى كل مسرحية صروره عضوية لأجزائها » فقد أصبحت المسرحية الشعرية المعاصرة منثورة فى جوار مكون من ملحوظات قصيرة متوازنة على نحو مانشاهد فى مسرح جان كوكتو Cocteau ، خاصة فى مسرحية « عروس برج ايفل » ١٩٢١ ، وصمويل بيكيت Beckett فى مسرحيته « فى انتظار جودو » ١٩٥٢ .

---

(١) الدراما فى القرن العشرين ص ٦٨ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٧٦

وهو حوار « يمت فى كثير لفن الموزيكهول القديم عندما كان يشترك اثنان فى ديالوج سريع موقع ملىء بالتكرار والتفنيد »[1] .

وبذلك انتهت لغة الأداء فى الدراما الشعرية المعاصرة إلى ايقاعات نظمية تناسب الالقاء المسرحى وتخاطب الوجدان المعاصر فى نفس الوقت .

---

(١) الدراما فى القرن العشرين ، ص ٨١ .

الشعر فى المسرح العربى الحديث :

أما عن الشعر فى المسرح العربى الحديث ، فالبداية الحقيقية [1] له تعود إلى أحمد شوقى ومسرحياته السبع « التى أحدثت ضجة كبرى فى حينها واعتبرت فتحاً كبيراً فى المسرح » [2] .

قدم شوقى فى ست من هذه المسرحيات السبع قصائد غنائية إلى أبطال مسرحياته لانشادها فى مسرحيات ضعيفة البناء المسرحى ، وكأنه بهذا كان يسعى إلى احداث متعتين منفصلتين ، متعة الاستمتاع بالمسرحية على حدة ومتعة الاستمتاع بلغة المسرحية الشعرية .

وتابع عزيز أباظة الخط الذى ابتدعه شوق فى الأدب العربى الحديث ، وان لم يصل إلى موهبة شوقى وعبقريته [2] « فلم يضف شيئا ذا بال إلى الانجاز الذى

(١) لانستطيع أن نرجع البدايات إلى المسرحيات الغنائية التى عرفناها فى القرن الماضى ، فقد كانت هذه المسرحيات متأثرة بالأوبريتات الايطالية أكثر من تأثرها بالمسرح الشعرى الكلاسيكى .
أما مسرح شوقى فقد كان تأثره الأكثر بالمسرح الشعرى فى الكلاسيكيات الغربية . انظر فؤاد دواره : صلاح عبد الصبور والمسرح ، ص ٥ وما بعدها .

(٢) د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ، ص ١٦١ .

حققه شوقى ، بل إن واقع الأمر ، إن هذا الانجاز قد فقد قدراً غير قليل من قيمته وأثره »[1] .

أما مسيرة الانتقال من الشعر الغنائى المعطل للمواقف الدرامية إلى شعر يعمق الموقف الدرامى ، فقد بدأت بتجارب باكثير فى مسرحيته المترجمة « روميو وجوليت » ومسرحيته المؤلفة « اخناتون ونفرتيتى » باستخدامه للشعر المرسل المنطلق الذى لايتقيد بروى ولا بوحدة بيت .

ورسخ عبد الرحمن الشرقاوى هذا الشكل الجديد فى سلسلة مسرحياته . ثم تحققت درجة أعلى فى سبيل الوصول إلى الدراما الشعرية فى مسرح صلاح عبد الصبور ، الذى استطاع فى حدود الشكل الجديد أن يرتفع بالمسرح الشعرى إلى مستوى يحقق مايصبو اليه الشعراء الأوربيون من بعث للدراما الشعرية الحديثة .

أما عن الأعمال المسرحية التى اعتمدت على الشعر فى الصياغة والأداء والتى جاءت بعد صلاح عبد الصبور ، فقد نزع بعضها إلى الغنائية على نحو مانرى فى مسرحيتى فاروق جويدة . وأخلص بعضها إلى الدرامية كما فى مسرح نجيب سرور ومسرح مهدى بندق .

ويمكننا من خلال استعراض علاقة المسرح العربى بالشعر أن نرى ثلاث مراحل متمايزة ومتتالية هى :

١ ـــ مرحلة الشعر داخل المسرح ، وتشمل أعمال شوقى وعزيز أباظة .

٢ ـــ مرحلة المسرح من خلال الشعر ويمثلها مسرح عبد الرحمن الشرقاوى ومسرح صلاح عبد الصبور .

٣ ـــ مرحلة المسرح الشعرى الدرامى ويمثلها مسرح نجيب سرور ومسرح مهدى بندق .

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٦٦ .

الشعر داخل المسرح :

داخل هذا الاطار تأتى مسرحيات شوقى وعزيز أباظة فى مسرحهما الذى اعتمد على شخصيات تاريخية أو أسطورية ، ثم حاول فاروق جويدة بعد ذلك بسنوات أن يستخدم نفس الأسلوب مع تكييف القصة التاريخية للموقف المعاصر .

كانت المؤثرات فى توجيه شوقى إلى المسرح الشعرى كثيرة منها التراجيديا الكلاسيكية الغربية والمسرح الشعرى عند شكسبير . ولقد كان شوقى — كما يقول الدكتور مندور « كثير التردد على مسرح الكوميدى فرانسيز فى باريس أثناء بعثته التى أرسله فيها خديو مصر توفيق لدراسة الحقوق والاطلاع على الآداب الفرنسية ، حيث شاهد الكثير من روائع الأدب التمثيلى الكلاسيكى والرومانتيكى ، فأولع بهذا الفن وعن له أن يحاكيه .

ولاشك أنه لولا ما شاهده أحمد شوقى فى فرنسا بصفة خاصة من ألوان هذا الفن لما خطر بباله أن يلج بابه »[1] .

---

(١) د. محمد مندور : محاضرات عن مسرحيات شوقى ، ص ٩ ، ص ١١ .

ومن المؤثرات ــ أيضا ــ التى أثرت فى توجه شوقى إلى المسرح الشعرى التجاوب مع المزاج المصرى أو العربى بصفة عامة هذا المزاج الطروب المنجذب إلى الغنائية [1] .

ومنها المسرح الغنائى الذى نشط منذ النصف الأخير من القرن الماضى وتبلور فى مسرح القبانى وفى مترجمات ومؤلفات محمد عثمان جلال « فلم يكن المسرح ببعيد عن تلك النهضة الأدبية التى صهرت شاعرية شوقى مسرحاً ، فقد تسلم « أبو خليل القبانى » وفرقته الخيط الدرامى ــ تجوزا ــ عن محمد عثمان جلال وخاصة فى محاولته المسرحية الاجتماعية الزجلية المسماة « المخدمين » موجها اهتمامه إلى المسرحية التاريخية العربية ومعتنيا باللغة الفصحى والشعر فى كتابة المسرحية ، فقد كان القبانى يميل إلى المسرحيات المستمدة من التاريخ العربى أولا ، وكان يفضل لغتها الفصحى يتخللها الشعر ثانيا ، ولما كان يقدم المسرحيات وفيها مشهيات كثيرة تلائم الأذواق فى ذلك الحين من أغانى وانشاءات ورقصات فقد كثر الاقبال على مسرحياته»[2] .

كتب أحمد شوقى ست مسرحيات شعرية هى « على بك الكبير ــ مصرع كليوباترا ــ قمبيز ــ مجنون ليلى ــ عنترة ــ والست هدى » .

وخمس من هذه المسرحيات تعتمد فى مضمونها على مصادر تاريخية أو أسطورية « وكان طبيعيا حينئذ أن يجد الشاعر فى المسرحية التاريخية أنسب الأشكال للحفاظ على مقتضيات الشعر والمسرح على السواء . فالمسرحية التاريخية بطبيعة موضوعها وشخصياتها لاتفرض على الشاعر أن يقترب من الحياة اليومية أكثر مما تتيحه تقاليده الشعرية . وهى بحكم ارتباطها بالماضى وبشخصيات شاركت فى صنع التاريخ على نحو ما ، تفسح المجال أمام الشاعر دون حرج أو شعور بالتناقض بين طبيعة الشخصية أو المواقف والحوار الشعرى

---

(١) د. أحمد هيكل : تطور الأدب العربى الحديث ، ص ١٣٢ .

(٢) د. سامى منير : المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ، حـ ١ ، ص ١٩٨ .

لكى يعبر بلغة شعرية عالية ، محققا لشعره مايطلب من رصنانة أو جزالة أو متانة ساء »[1]

كان مسرح شوقى خليطا من المأساة والملهاة ، كما كان مزيجاً من التراجيديا الكلاسيكية ورومانسيات شكسبير ، كما كان مزيجا من المسرح والشعر الغنائى والأوبريتات الغنائية .

وفى هذه المسرحيات الشعرية الرائدة قدم شوقى شعراً جيداً فى خليط من بناء مسرحى متهافت ، وهو مايفسر رأى محمود تيمور وشوقى ضيف فى هذه المسرحيات .

يقول شوقى ضيف : « كان شوقى يكتب مناظر الفصل فى شكل قطع غنائية بدون ملاحظة المتحاورين ، وحين نطلع على بعض مسودات مسرحياته ينكشف لنا أنه عدل هذه القطع الغنائية المفككة بوضع قطع أخرى فيما بينها حتى يمكن وصلها فى شكل حوارى ، وفى ذلك دليل قاطع على أن شوقى شغل وخاصة فى مآسيه من مثل مجنون ليلى بالغناء عن التمثيل »[2] .

وهو قريب مما قرره كامل الشناوى عن بناء شوقى لمسرحياته ، فقد ذكر كامل الشناوى أن شوقى كان يستعين فى بناء مسرحياته بالدكتور سعيد عبده لتصميم الفصول وترتيبها وتنسيق الاطار الفنى للمقطوعات الشعرية التى وضعها شوقى »[3]

وعندما تخلص شوقى من اطار التاريخ وفق فى تقديم كوميديا شعرية من نوع كوميديا السلوك Commedy of Manners فى مسرحيته « الست هدى » ، فقد تمكن فيها من الاقتراب من وظيفة الشعر فى المسرح ، فقلت المقطوعات الغنائية

---

(1) د. عبد القادر القط : من فنون الأدب ، المسرحية ، ص ٥١ .

(2) د. شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ، ص ص ٦٩ — ٧٠ .

(3) كامل الشناوى : زعماء وفنانون وأدباء ، ص ٨٩ وما بعدها

الطويلة ، كما تنوعت البحور والأوزان التى أظهرت مرونة فى الحوار لم تألفها مسرحياته السابقة .

أيضا نجد فى « الست هدى » تطويعاً للغة الشعرية فى محاولة للاقتراب من اللغة الواقعية اليومية ، وكانت هذه خطوة فى سبيل الانتقال من الشعر الغنائى الذى يعطل الموقف المسرحى نحو شعر يسعى إلى تعميق الموقف وتحليل الشخصية .

كما استطاع شوقى أن يدخل تعديلاً ايقاعيا فى مقطوعاته الحوارية لكسر حدة القصيدة ذات الايقاع الواحد ، خاصة فى المواقف التى يطول فيها حجم الحوار .

وأيضا تمكن شوقى فى مسرحيته الأخيرة هذه من أن يتحول بالحوار من الغنائية الخالصة إلى حوار يأخذ شكل الحكى القصصى ، على نحو مانرى فى الحوار الذى أداره شوقى بين الست هدى وبين جارتها زينب فى مطلع المسرحية ومنه هذا الجزء :

الست : أتذكرين بعده   من جاء بيتى يخطب

زينب : من ذاك ؟ من ؟

الست : أنت التى جئت به يازينب .

زينب : مهدى المقاول الثرى   الممتلى من الذهب

الست : قد ذهب الله به   أجل إلى النار ذهب

لم ينس أن يذكر أبعاديتى   مااللغبى ولطينى ! ماله !

ولم يكن عند الطعام يستحى   يأكل مالى ويعد ماله

عشت اثنتين معه   لم انتفع بقرشه

لو لم يمت لمت من   تنفيسه ونفشه

ظللت عامين في بلاء وكان عمرى عشرين عاماً
ومات مهدى فاعتضت عنه من ذا يرى فعلتى حراماً ؟

* * *

بنى شوقى مسرحه على أساس كلاسيكى ، فقدم المسرحية التى تعتمد على أزمة تتصارع فيها قوى نفسية وأخلاقية متعارضة . وإن لم يستطع أن يصل إلى فهم معقول لهذه الأزمة ، فظل الصراع سطحيا [1] انطلق من خلاله شوقى الشاعر الوجدانى يطربنا بقصائده الشجية التى تكاد تكون قطعاً غنائية قائمة بذاتها [2] ولو أنه تمكن فى أعماله الأخيرة من زيادة الاهتمام بالحوار خاصة بعد أن قلت مواقف المناجاة وهو مانراه بشكل أكثر وضوحاً فى مسرحيته الأخيرة « الست هدى » .

* * *

ولم يستطع عزيز أباظه بمسرحياته العشر [3] أن يطور مسرح شوقى ، بل لم يستطع أن يبلغ مبلغ شوقى ، ربما بسبب اختلاف حجم الموهبة .

وظلت المقطوعات الشعرية الغنائية تربط بينها وسائل تلفيقية لايجاد مسرح لغة الأداء فيه القصائد الغنائية .

وعلى الرغم من تنبه عزيز أباظة إلى الخطأ الذى وقع فيه شوقى عندما أكثر من المقطوعات الغنائية وأحلها محل الحوار ، إلا أنه لم يستطع أن يقدم حواراً شعرياً ، وكل مافعله أنه نثر البيت الشعرى الواحد بين أكثر من متحدث ، إلى جانب أنه لم يلغ كلية تلك القصائد الغنائية المطولة التى أخذها على شوقى .

---

(١) د. محمد مندور : محاضرات عن مسرح شوقى ، ص ١٦ .

(٢) نفس المرجع ، ص ٣٤ .

(٣) قيس ولبنى — العباسة — الناصر — شجرة الدر — غروب الأندلس — شهريار — قافلة النور — قيصر — أوراق الخريف — وزهرة .

يقول عزيز أباظة « وقد استفدت من مسرحيات شوقى فى مسرحياتى . فحاولت أن أجعل الكلام فيها على قدر الحركة المسرحية والمقدرات الدرامية لأنى أحسست فى مسرحيات شوقى أن النفس الشعرى يمتد به وهو قادر على هذا الامتداد وينتقل فيه من جميل إلى أجمل ، ولكن هذا الجمال محل شك فى الموضع المسرحى أو الموقف الذى يتطلب السياق ... ففى مصرع كليوباترا نجد أنطونيو ينشد خمسين بيتا بعد « روما حنانك واغفرى لفتاك » ، وهذا مستحيل أن يكون دراما . وفى مسرحياتى لاتجد شيئا من هذا أبداً ، فالبيت عندى يقسم أحيانا ثلاثة أو أربعة أقسام والمناقشة تبلغ مداها »[1] .

على الرغم مما لاحظه عزيز أباظه على مسرح شوقى إلا أنه وقع فى نفس الاخطاء ، فنرى هذه المقطوعات الغنائية فى مشاهد كثيرة منها حديث وصيف فى المشهد الثانى من الفصل الأول فى مسرحية الناصر[2] ، ومنها حديث شجرة الدر فى المشهد الثالث من الفصل الخامس[3] ، هذا إلى جانب توزيعه للبيت الشعرى بين أكثر من متحدث وإن كان من الممكن اعادة صياغته فى البيت التقليدى على نحو مانرى فى الحوار التالى بين سلمى ورقية فى المشهد الأول من الفصل الأول فى مسرحيته الأخيرة « زهرة » :

رقية : لمن سهرة اليوم .

سلمى : لا علم لى .

رقية : الا لاتمل ولا تضجر .

سلمى : ومن تلك .

رقية : سيدتى .

سلمى : حاذرى .

---

(١) فؤاد دوارة : عشرة أدباء يتحدثون ، ص ص ١٦١ — ٦٢

(٢) الناصر ، ص ص ٦ — ٧ .

(٣) شجرة الدر ، ص ٢٣٧ .

رقية أجل إن غضبته تحذر [1]

إذ يمكن اعادة صياغة الحوار فى لبيتين الآتيين :

لمن سهرة اليوم ؟ لا علم لى
الا لا تمل ولا تضجر

ومن تلك سيدتى ، حاذرى
أجـــل إن غضبتها تحذر

لجأ عزيز أباظة كما فعل شوقى إلى الموضوعات التاريخية والأسطورية لتقديم هذه المشاهد الغنائية « وفق نماذج المآسى التى كتبها شوقى وتأثر فيها بمبادىء المسرح الكلاسيكى كما هى معروفة لدى الشاعرين الفرنسيين كورنى وراسين .

فلقد حاول عزيز أباظة المأساة وكتبها شعراً منتخباً موضوعاً من التاريخ يشتمل أزمة يتصارع فيها عامل نفسى ومبدأ أخلاقى وضعى يجتهد أن يسعى بهما إلى التفريج بتغليب أحدهما على الآخر أو إلى التوفيق بينهما » [2] .

خرجت أغلب مسرحيات عزيز أباظة فصولاً من التاريخ أسرف الكاتب فى اثبات تفاصيلها خاصة فى مسرحيتيه قيس ولبنى وشجرة الدر .

وتتبع فى صياغتها طريقة شوقى فى الاعتماد على تفاعيل وبحور القصيدة العربية التقليدية على الرغم من أنه كانت أمامه تجارب على أحمد باكثير فى مسرحيته المؤلفة « اخناتون ونفرتيتى ١٩٤٠ » ومسرحيته المترجمة « روميو وجوليت » حيث استعمل باكثير — وأيضا محمد فريد أبو حديد — الشعر الحر المرسل فى تفعيلات البحور الصافية خاصة المتدارك .

وقد أثنى النقاد الذين تحدثوا عن مسرحيات عزيز أباظة على شاعرية الشاعر فى قصائده المتناثرة ، على الرغم مما أبدوه من تحفظات على مافيها من مشاهد

(١) زهرة ، ص ١٣ .

(٢) كمال اسماعيل : الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر ، ص ٤٩ .

تمثيلية ، كما أشار الدكتور طه حسين فى مقدمته لمسرحية « غروب الأندلس » ، حيث يقول « إنى أجد فى قراءتها جزالة الشعر ورصانته وعذوبته » أما ما فيها من أحداث ومشاهد تمثيلية فليست بذات أهمية »[1].

كما لاحظ الدكتور عبد المحسن عاطف سلام فى دراسته المفصلة عن مسرح عزيز أباظة، الخلل الناتج عن عدم القدرة على ايجاد التفاعل بين الشخصية والحبكة لانشغال الشاعر بالمواقف الغنائية عن الاهتمام بالتعبير عن المواقف التى يمكن أن تكشف العواطف والارادة [2] .

* * *

لم يفطن شوقى ولا عزيز أباظة من بعده إلى الفرق بين المسرح الشعرى وبين الشعر داخل المسرح ، فقد كانا شاعرين غنائيين داخل القصيدة التقليدية وفلسفتها فى الانشاء والانشاد ، لذلك فلم « يفطنا إلى أن شعر المسرح حوار ، والحوار المسرحى ليس مجموعة أقوال تلقى على جمهور بل هو حديث تقول فيه شخوص المسرحية ماتقول فى مجابهة شخصيات أخرى أو مواقف ، ذلك أن الحوار الشعرى هنا هو نفسه فعل به نرى الأشخاص وهم يفعلون بمقدار مايعنيهم من أمر أنفسهم فى موقفهم المسرحى بوصفهم أشخاصاً أحياء يواجهون موقفاً محدداً لا بوصفهم متوجهين بأقوالهم وأفعالهم الممثلة إلى الجمهور ، وهذا مايمنح المسرحية الشعرية طاقتها الدرامية » [3] .

وهكذا أنشد الرائدان شعراً تقليديا خطابيا إلى حد كبير داخل شكل تمثيلى ضعيف البناء ، فكانت المرحلة التى يمثلانها فى تطور المسرح الشعرى العربى مرحلة الشعر داخل المسرح

* * *

(١) صفحة ز من مقدمة المسرحية .

(٢) ، د. عبد المحسن عاطف سلام . عن مسرحيات عزيز أباظة . ص ٤٥٩

(٣) ، د. سامى منير : المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ، حـ ١ ، ص ٢٨٢

وقد تطور بهذا الاتجاه بعد ذلك عدد من الشعراء المعاصرين محاولين الاقتراب من مفهوم المسرح الشعرى منهم فاروق جويدة وأنس داود وحسين على محمد ، حين زاوجوا بين الدرامية والغنائية .

كتب فاروق جويدة مسرحيتين هما الوزير العاشق ١٩٨١ ودماء على ستار الكعبة ١٩٨٧ .

استطاع فاروق جويدة فى مسرحيته أن يكيف القصة التاريخية للموقف المعاصر ، وأن « يمس كثيراً من المشكلات المعاصرة بما يعقد من صلة بين الماضى والحاضر وبما يختار من موضوعات تاريخية تشبه فى جوهرها موضوعات عصره وإن اختلفت أحداثها وشخصياتها على نحو مايتطلب الدكتور القط من مؤلفى المسرحية الشعرية [1] ، فقد يرى الكاتب فى حدث من أحداث التاريخ أو شخصية من شخصياته مشابهة من أحداث أو شخصيات معاصرة فيحاول أن يربط بين التاريخ والحاضر ، وأن يعبر من خلال الماضى عن بعض القضايا فى العصر أو المجتمع الذى يعيش فيه ، أى أن يسقط الحاضر على الماضى كما يقال فى الاصطلاح النفسى المعروف . وكما يقتضى التعبير عن بعض الدلالات والرموز من خلال الحدث التاريخى والشخصية التاريخية ، اقامة بناء فنى كامل على أساس من العزل والاختيار ، كذلك ينبغى أن يمارس الكاتب هذا الاختيار والعزل فى الربط بين أحداث التاريخ ووقائع الحاضر . فكما أن أحداث الحياة العصرية اليومية لاتصلح جميعا فى اختلاطها واختلاف قدرتها على الدلالة والرمز لكى تكون موضوعا لعمل مسرحى ناجح ، كذلك لاتصلح كل أحداث التاريخ كما انتهت الينا ، فالتاريخ ليس فى النهاية الا أحداثاً كانت ذات يوم وقائع لحياة عصرية شديدة الاختلاط مختلفة الرموز والدلالات » [2]، وهو ما فعله فاروق جويدة فى مسرحيته ، فقد اعتمد فيهما على أصول تاريخية إلا أنه لم يتقيد بأحداث التاريخ تماماً ، وإنما أخذه صوتا له اسقاطاته الرمزية على الواقع

(١) من الأدب المصرى المعاصر ، ص ١٤٦ .

(٢) د. عبد القادر القط ، من فنون الأدب (المسرحية) ص ٥٢

المعاصر ، وهكذا تصرف فى الوقائع بالاضافة والحذف والابتكار من أجل استقامة الرؤية التى أراد تأكيدها .

تناول فاروق جويدة فى مسرحية « الوزير العاشق » فترة سقوط الأندلس فى أيدى الفرنجة نتيجة ضعف الدولة الاسلامية العربية ، موظفاً فى داخلها قصة الحب المعروفة بين ابن زيدون وولادة وما يكشفه موقفهما عن صراع بين الكلمة والفعل فى ممارسة الحياة .

وقد استغل الشاعر هذا الاطار لما فيه من دلالة على الواقع العربى المعاصر والتخوف من انهيار آخر للدولة العربية الأسلامية .

سعى فاروق جويدة فى مسرحيته إلى اقامة موازنة بين الواقع التاريخى والواقع المعاصر ، كما سعى إلى المزج بين البطولة فى المفهوم التراجيدى وهى البطولة التى تصارع القوى الكبرى مع أنها محدودة بحدود امكاناتها ، وبين البطولة بالمفهوم الملحمى والذى يقدم البطل المنتصر على كل العوائق التى تقف فى طريقه .

ومن خلال هذا المزج وتلك الموازنة « يطرح فاروق جويدة الحلم الفردى لابن زيدون فى القالب التراجيدى الكلاسيكى المعهود ، ثم يسلط من داخل المسرحية تعليقاً نقدياً قوياً على الموقف الفكرى الذى تمثله التراجيديا من خلال الموقف الفكرى الذى تمثله العناصر الملحمية والذى يصبح رمزه وشعاره جملة ولادة المتكررة « الشعب فى يده القرار » وتنويعتها مثل « اذهب لشعبك »[1] .

وهكذا يتحول الصراع التراجيدى التقليدى إلى صراع طبقة حاكمة ظالمة بطبقة محكومة مظلومة .

وعلى الرغم من التأثير الواضح للمسرح التسجيلى على مسرحية الوزير العاشق إلا أن الغنائية لاتزال مسيطرة على عدد من مشاهد المسرحية التى

(١) د. نهاد صليحة : المسرح بين الفن والفكر ، ص ١٦٣

غرقت إلى جانب غنائياتها فى المباشرة والخطابية على نحو مانرى فى القصيدة التالية عن الوطن والتى جاءت على لسان ابن زيدون قرب نهاية المسرحية :

نخير فى مضاجعنا نخير فى أمانينا
وقد نختار حاضرنا كما نختار ماضينا
ولا نختار أوطانا

(يجهش فى البكاء) :

يعز علىّ يا وطنى
أراك الآن أشلاءً
يصبح رمادها فينا
لأن هواك أقدارى
وبين يديك أسرارى
شبابى فيك ألحان
وحلمى فيك أحزان
وحلمى فيك ايمان
فماؤك سار فى دمنا
وطعم الطين فى فمنا
يعز علىّ ياوطنى
أراك الآن أشلاءً
تبعثرها أيادينا
فمات الصبح فى عينى
وليل اليأس يشقينا
نخير فى مصائرنا
وقد نختار حاضرنا

كما نختار ماضينا
ولا نختار أوطانا [1] .

* * *

وربما نجح فاروق جويدة فى أن يعطى لمسرحيته الثانيه « دماء على أستار الكعبة » أبعاداً سياسية معاصرة أكثر على نحو مانرى فى الاسقاطات المباشرة التالية فى خطبة حسب الله أحد ممثلى الشعب

أخـــــــوانى

لاشك أنتم تعلمون الآن أن الشعب يمضى فى طريق شائك بين الصعاب
أعداؤنا خلف الحدود
يتربصون بصحوة الشعب المناضل
والشعب سوف يظل مقبرة الغزاة
لاشىء غير الحق ، سوف نموت من أجل الحقوق الغائبة
إن وهبنا العمر من أجل الكرامة والشهامة والعمل
فالاتحاد هو الطريق إلى الأمل
أما النظام هو الطريق إلى العمل
أما العمل فلابد أن نحيا جميعا للعمل
يحيا الأمل ..

....

إنا عقدنا العزم أن نمضى نقاتل فاربطوا هدى البطون
لا صوت يعلو ، فوق صوت المعركة [2]

* * *

(1) المسرحية ، ص ص ١٢٩ — ١٣

(2) المسرحية ، ص ص ٦٢ — ٦٣

وفى سبيل البحث عن لغة درامية ، ومحاولة التخلص من الغنائية يأتى أيضا مسرح أنس داود .

كتب أنس داود عدداً من المسرحيات الشعرية منها : بنت السلطان — محاكمة المتنبى — الملكة والمجنون — بهلول المخبول — الثورة — وحكاية الأميرة التى عشقت الشاعر .

وفى معظم المسرحيات حاول الشاعر أن يستغل التاريخ — أيضا — فى الاسقاطات السياسية .

وقد حاول أنس داود أن يخلص حواره من الغنائية ، إلا أنه لم يتمكن فى الغالب الا من استبدال الغنائية فى القصيدة التقليدية بغنائية رومانسية فى الشعر الحر على نحو مانرى فى حديث وضاح فى المشهد الثالث من الفصل الأول فى مسرحية حكاية الأميرة التى عشقت الشاعر ·

أشرِقُ بالبكاء
أهزج بالغناء
ياربة الشعر ، ويا قيثارة السماء
ضراعتى اليك فى هذه الأمسية المبهمة الدكناء
ذُرّى على أنغامى الخرساء
بعض ما فى سرك المكنون من وهج العطاء
شفاعة لربة الحسان ، فاتنة الألباب
الطفلة الرقيقة الاهاب
الضحوكة العينين والأهداب
مليكة النضرة والبهجة والشباب [1] .

وإن كنا نرى لديه أحيانا بعض المشاهد الحوارية ، يستغل فيها الشعر لغة حوار وأداء ، ربما تنقصه الحركة الدرامية ، أى أن يكون الحوار فيها فعل

(١) المسرحية ، ص ٤١

حركة وصراع ، إلا أنه على أية حال خطوة فى سبيل تحقيق الحوار الدرامى واللغة الشعرية الدرامية ، وهذا واضح — على سبيل التمثيل — فى المشهد الأول من الفصل الثالث من مسرحية « حكاية الأميرة التى عشقت الشاعر » :

زهراء : غابت مولاتى
ا : والشاعر غاب
ب : يمتحنا الخصب بهذا البيت الأجرب
حـ : يمتحنا الحلم

زهراء : (واقفة تدعوهن إلى اللعب)
أولاد ... أولاد
ا : لسنا أولاداً

زهراء : بل أولاد وشيوخ وعواجيز
(تمثل رجلاً عجوزاً يمشى فوق عكاز)
نمشى فوق عكاكيز
نطرق باب الجارية الشقراء
لنقىء عليها بعض الشبق المنهك
ب : فلنضحك ... فلنضحك
قبل فوات العمر الضائع ... الخ المشهد [1] .

* * *

ربما كان فاروق جويدة أنضج شعراء هذه المرحلة ، خاصة فى مسرحيته الأخيرة « دماء على أستار الكعبة » حيث نجح فى أن يربط بين الأحداث التاريخية وبين الوقائع المعاصرة ، كما نجح فى أن يخلص الأداء الحوارى من الاسراف فى الغنائية التى رأينا شيئا منها فى مسرحيته الأولى وفى مسرحيات أنس داود كذلك .

(١) ص ص ١٤٣ — ١٤٤ من المسرحية .

وهكذا كانت مسرحيته « دماء على أستار الكعبة » خطوة موفقة نحو المسرح من خلال الشعر ، وهو ماقدمه بشكل أنضج عبدالرحمن الشرقاوى وصلاح عبدالصبور من خلال مسرحهما الشعرى وذلك قبل محاولات جويدة وأنس داود .

* * *

المسرح من خلال الشعر :

وفى طريق الوصول إلى تحقيق شكل ناضج قدم عبدالرحمن الشرقاوى وصلاح عبدالصبور عدداً لابأس به من المسرحيات الشعرية تمكنا خلالها من اضفاء حتمية درامية على الأداء الشعرى ، كما تمكنا من تطوير النظم الشعرى فى اتجاه لغة الحديث اليومى .

كتب عبد الرحمن الشرقاوى عدداً من المسرحيات الشعرية منها مأساة جميلة ١٩٦٢ — الفتى مهران ١٩٦٦ — وطنى عكا ١٩٦٩ — ثأر الله (الحسين ثائراً والحسين شهيداً) ١٩٧١ — النسر الأحمر (النسر والغربان — النسر وقلب الأسد) ١٩٧٤ — وأحمد عرابى زعيم الفلاحين ١٩٨٢ .

« وأفلح الشرقاوى فى كل منها بدرجات متفاوتة فى ايجاد تلك الأداة اللازمة أشد اللزوم لقيام المسرح الشعرى إلا وهى الشعر الدرامى ، وهو شعر يحل محل الحوار النثرى فى المسرحية غير الشعرية ، ويقوم بالوظائف كلها التى يقوم بها ذلك الحوار ، من رسم شخصيات إلى تطويرها إلى خلق مواقف إلى دفع

القصة المسرحية نحو نهاية محددة أو غير محددة إلى حمل أفكار وآراء الشخصيات وتطويرها هي الأخرى في التيار العام للمسرحية . يفعل الشعر الدرامي هذا كله ، ويضيف اليه المزايا التي ينفرد بها الشعر وهي العاطفة المكثفة وطزاجة النظرة واضفاء موسيقى الوزن على كلمات الحوار ثم الارتفاع — عن طريق هذه الوسائل جميعا — بالموضوع والشخصيات درجات كثيرة فوق واقعهم » [1] .

وهكذا كان اختيار الشرقاوي لأدوار البطولة في مسرحياته ولمكونات الواقع المقدم في هذه المسرحيات .

فالشخصيات البطولية ، شخصيات تنطوي على بطولة ثورية في واقعها التاريخي وفي واقعها المعاصر : جميلة بوحريد المناضلة الجزائرية — الفتى مهران البطل الشعبي في عصر المماليك — الحسين بن علي وصراعه عن الحق في بطولة متمايزة — صلاح الدين منقذ البطولة والكرامة — أحمد عرابي الزعيم المناضل .

في هذه المسرحيات قدم الشرقاوي شعراً له صياغته الفنية في مزيج من المشاهد التسجيلية التي لم تخلُ من الغنائية أحيانا ، زاوج فيها الكاتب بين البطولة بالمفهوم التراجيدي والبطولة بالمفهوم الملحمي ، كما زاوج فيها بين الميلودراما والدراما الواقعية والمسرح التسجيلي والمسرح التعليمي .

المسرحية الشعرية عند عبد الرحمن الشرقاوي مشاهد متجاورة تعتمد على التماسك الداخلي الذي يجمع هذه المشاهد . وتبرز خلال هذه المشاهد أدوار البطولة موزعة بين الشخصيات ..

في مسرحية « الفتى مهران » وزع الشرقاوي الحركة المسرحية على أحد عشر مشهداً (منظراً) ، كل مشهد فيها موقف جزئي قدم من خلاله المؤلف الكثير من الحوادث والتفصيلات الدقيقة ، ثم قسم الشخصيات في المسرحية بين فئتين ، فئة الأخيار وتضم الفتى مهران ومعه من الفلاحين صابر ووائل

(١) د. على الراعي : المسرح في الوطن العربي ، ص ص ١٦٧ — ١٦٨ .

وأسامة وهاشم وسلمى وغيرهم . وطبقة الأشرار وتضم الأمير وجنده وأعوانه ومنهم القائد حسام والقاضى بجير والعميل عوض .

ثم عمل الكاتب على تثبيت شخصياته واقامة الصراع على التناظر الثنائى الذى يقوم بينها..

وتتوزع مشاهد المسرحية الأحد عشر على أماكن وأزمنة متعددة مابين بيت هاشم وساحة القرية وسفح الجبل وقاعة قصر الأمير وأمام قصر الأمير .

وقد يكون فى توزيع المشاهد بين الأماكن على هذا النحو توظيفا دلالياً مثل دلالة الجبل على عزلة مهران وجماعة الفتيان عن الفلاحين ، ومثل استخدام مدخل القرية بما فيه من التواءات وانحناءات توظيفا رمزياً لمواقف الغدر والمكر والخداع .

وتقدم مسرحية « ثأر الله » بجزئيها ، الحسين بن على بطلاً تراجيدياً يصارع قدره باصرار عالى الهمة ، ومن هنا كان رفضه التام والواثق والواعى لما تعرضه قوى الشر [1] .

أما جميلة فى مأساة جميلة ، فكانت نموذجاً للبطل الملحمى فى نضاله ، قدمه الشرقاوى من خلال لوحات تسجيلية عرضت لصور كفاح الجزائريين وتضحيتهم وصمودهم أمام تسلط الفرنسيين المستعمرين ، وإن لم تخل هذه المشاهد من الغنائية أحياناً ومن حرفيات الميلودراما فى بعض الأحيان ، على نحو مانرى فى المنولوج التالى لهند وهى تتحدث عن اعتداء الفرنسيين عليها وما الحقوه بحبيبها عمار :

الجيش فى الجبل البعيد ينقض كالصقر العنيد
من فوق جيفة عاهرة تدعى فرنسا
القائد العملاق جاسر قاد الجموع الثائرة
لمعارك هيهات تنسى

(١) انظر تحليل الدكتور على الراعى للمسرحية فى كتابه المسرح فى الوطن العربى ، ص ١٦٩ .

عمار يرقص فوق كاهله العقارب وهو يعمل لايبالى
لا لم يمت بوحريد بعد فلم يزل فوق الجبال
وأبى هناك مع الرجال
وأخى الشهيد يعود يمتشق السلاح ولايبالى
الله أكبر يا رجال إلى السلام [1] .

* * *

أفلح الشرقاوى كما يقول الدكتور على الراعى فى خلق الشعر الدرامى « ولكنه لم يستطع أن يخلق به شخصيات حية كاملة الاستدارة ، ولم ينجح فى أن يقيم بناءً مسرحياً ثابتا فى اطار اللوحات الكثيرة التى يشتمل عليها العمل . إننا نشعر بجمال الشعر وقوته وقدرته على أن يستوعب تراث الماضى ويعبر عن أفكار الحاضر ، ولكن هذا كله يتم داخل بناء ممتد يعيبه طغيان الروح الغنائية على روح الدراما » [2] .

فالمقاطع الشعرية تطول أحيانا إلى أكثر مما ينبغى ، وبعضها تكرار وتأكيد لأفكار سبق أن طرحتها مقاطع أخرى ، كما فى المقطع التالى من حوار سلمى مع مهران :

« سـلمى :

ودموعى فى الليالى السود لم تعرف دموعى
أنا ما ملت لإنسان سواك
أنا لم أغفر طوال العمر للزوجات أن يعشقن .. لكنى عشقتك
إننى أشعر أنى ماعرفت الحب قبلك
أنا ما أحببت غيرك ، وسأقضى العمر لا أعشق غيرك
أنت قد عشت معى عشرين يوما ما الفتك

(١) مأساة جميلة ، ص ص ٢٠٦ ــ ٢٠٧ .
(٢) المسرح فى الوطن العربى ، ص ١٧٢ .

ثم بغتة طاردتنى زوجتك ، وبشىء كالعناد أنا لا أعرف بعد
غير أنى فجأة أحسست أنك
قد تسربت إلى الأعماق منى ، فإذا بى لا أطيق البيت بعدك
بعد أن غيبت عن بيتى وعنى
غير أنى رحت فى كل صباح ومساء
أكظم الشوق اليك
ثم قاومت جنون البحث عنك ، فعسى أن يقهر النسيان أشواق الرهبة
انه لاينبغى أن انتظر غير هاشم
غير أن الحرب كانت ضيعته
وتعودت غيابه مثلما كنت تعودت حضورك
ثم قاومت وقاومت .. وحاولت بدمع العين أن أطفىء ماشب بقلبى
غير أنى فجأة أحسست فى أعماق نفسى
أن بركانا حبيساً يستعر ثم أنفجر
وبأن اللهفة الظمأى اليك دمرتنى
وبأنى لن أعيش العمر دونك
وبأنى أتمنى أن أراك ساعة فى كل ساعة
فلو أنى لم أرك لغدت أرضى ظلاماً
وسمائى كلها فوضى وهولا وجنوناً
(تكاد تبكى) يا حبيبى أنا ما أحببت غيرك
وسأقضى العمر لا أعشق غيرك
فوجودى كله لاشىء الا ظل حبى لك أنت »[1] .

فمع ما فى هذا الحوار من تكرار للأفكار ودوران حول المعانى ، فهو أيضا بطول مساحته يجمد ايقاع الحركة فى المشهد ويقيدها .

* * *

(١) الفتى مهران ، صفحات ١٧١ — ١٧٢ — ١٧٣ .

تمكن الشرقاوى من استثمار تجارب محمد فريد أبوحديد وعلى أحمد باكثير فى الشعر الحر والشعر المنطلق ، فنوع فى تفعيلاته معتمداً على تفعيلات البحور الصافية خاصة الرجز والكامل والرمل والمتقارب والمتدارك فقدم من خلالها شعره المسرحى .

* * *

ويتقدم صلاح عبد الصبور نحو بلورة أكثر لمفهوم الدراما الشعرية فى مسرحه الشعرى من خلال مسرحياته الشعرية : مأساة الحلاج — مسافر ليل — ليلى والمجنون — الأميرة تنتظر — وبعد أن يموت الملك « حيث تتكاتف عناصر فنية عديدة مابين مسرحية وشعرية على اخراج مسرحية شعرية ممتازة ترتفع فيها الدراما إلى مقام الشعر ويعبر الشعر بالفعل عن أحداث درامية متعددة المعانى والظلال »[1] .

ولاشك أن تلمذة صلاح عبدالصبور لأليوت كانت لها آثارها الواضحة فى تفهم عبدالصبور لوظيفة الشعر فى المسرح ، فقد « تعمق صلاح عبدالصبور دراسة اليوت ، وضمن شعره من شعر اليوت ، واستعار كثيراً من أفكاره وصوره الشعرية ، كما ترجم له مسرحيته « جريمة قتل فى الكاتدرائية » و « حفل الكوكتيل » ، ووضح تأثيره بالأولى فى باكورة مسرحياته « مأساة الحلاج » ، فكأن اليوت كان من أهم العوامل التى وجهت عبدالصبور للكتابة للمسرح ، وتركت آثارها الواضحة فى مسرحياته »[2] .

ولاشك أن تقدم تجربة الشعر الحر فى القصيدة المعاصرة قد ساعد صلاح عبدالصبور — الذى كان من أهم رواده — فى التقدم نحو الدرامية ، فهذا الشكل أقرب إلى طبيعة المسرح بلاشك من الشكل التقليدى .

---

(١) د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ، ص ١٧٣ .

(٢) فؤاد دواره : صلاح عبد الصبور والمسرح ، ص ١٤ ، وأنظر كذلك محسن أطيمش : الشاعر العربى الحديث مسرحياً ، ص ٢٧٤ ومابعدها .

قدم صلاح عبد الصبور فى مسرحه الشعرى دراما تراجيدية تدين بالولاء الأكثر للتراجيديا الكلاسيكية .

فى مأساة الحلاج ١٩٦٤ تناول أزمة الرجل . المبدأ . من خلال قناع تاريخى ، حين يواجه الاختيار الصعب بين فاعلية الكلمة وفاعلية القوة — السيف — والاختيار بين الدين والدنيا وأيضا الاختيار بين المطلق والنسبى ، أى بين المثل المطلقة والمبادىء المجردة ذات القيمة الثابتة والتى يرثها الانسان من جيل إلى جيل من ناحية ، وبين الفعل المحسوس الذى يخضع لظروف ومتغيرات إنسانية تاريخية من ناحية أخرى »[1].

وفى مسرحية الأميرة تنتظر ١٩٧٣ قدم صلاح عبد الصبور الأسطورة فى بناء درامى رمزى من خلال حكاية مركبة متعددة المعانى تروى لنا قصة عربة تندفع فى طريقها ، وتدور أحداثها بين راو وراكب وعامل تذاكر ، يمارس فيها عامل التذاكر مع الراكب أصنافاً عديدة من الارهاب والقهر إلى أن يقتله ، وكأنه رمز لكل المستبدين الطغاة الذين يحرمون المواطنين من أمنهم وهدوئهم .

وإلى هذا الجو الرمزى الأسطورى تنتهى كذلك المسرحية الثالثة « الأميرة تنتظر » حيث تنتظر الأميرة فى كوخها مع وصيفاتها الثلاث قادما سيصل وسينبت فى بطنها طفلاً .

وتحمل المسرحية إلى جانب معنى الانتظار طرحاً لأفكار أخرى فتشير إلى ضرورة أن يختار الشعب حكامه ، كما تشير إلى معانى القهر والانهزام الذى تمثله الأميرة أمام تسلط السمندل ومطامعه واستبداده .

أما مسرحية « ليلى والمجنون » ، فالجو العام هنا هو « جو القهر والانهزام الذى نراه فى الأعمال المسرحية لعبد الصبور »[2] لكنه هنا يتحرك فى واقع مباشر للبيئة المصرية المعاصرة ، فيناقش فى اطاره ومن خلال هذا الجو الأسطورى

(١) د. نهاد وصيحة : الحلاج بين المطلق والنسبى ، المسرح بين الفكر والفن ، ص ١٥٥ .

(٢) فؤاد دوارة : صلاح عبد الصبور والمسرح ، ص ٨٢ .

لقضية ليلى والمجنون قضيته الأساسية وهى قيمة الكلمة وصراعها مع القوة من أجل التغيير والاصلاح وخاصة فى مواجهة عوامل القهر المادى والفكرى والسياسى .

ثم تأتى المسرحية الأخيرة وهى بعد أن يموت الملك فى اطار من الرمزية أيضا فتقدم الملك العقيم الذى مات غما لمطالبة زوجته بطفل تنجبه منه أو من غيره ، وعندما تحققت رغبتها من الشاعر تعطيه السلطة فيتم الخلاص باقتران الكلمة بالفعل .

ومن خلال هذا الاطار الرمزى ، عرضت المسرحية — مثلما عرضت مسرحيات عبد الصبور الأخرى — لبشاعة الطغيان والقهر .

* * *

من الصعب أن نقول عن مسرح صلاح عبد الصبور أنه مسرح درامى خالص ، وذلك لتردده بين القوالب المسرحية المختلفة ، فيختار أحيانا البطل التراجيدى فى مأساة الحلاج الذى يتحدى قدره ويسقط وهو يناضل ، كما يختار بعض حرفيات الدراما خاصة فى صيغتها السياسية فيقدم مسرح اسقاط سياسى قد يتطور إلى تحريض كما فى مسرحياته الأخيرة خاصة الأميرة تنتظر وبعد أن يموت الملك .

كذلك يستخدم صلاح عبد الصبور بعض تقنيات مسرح مابعد الدراما ، فيستغل التمسرح والمسرح داخل المسرح فى ليلى والمجنون ، ويستغل بعض حرفيات المسرح التجريبى فى مسافر ليل والأميرة تنتظر وفى مسرحيته الأخيرة ، بعد أن يموت الملك .

لذلك كان من الطبيعى أن نرى تأثيرات هذه الاتجاهات المسرحية المتعددة

واضحة فى مسرح صلاح عبدالصبور مما أعطى الفرصة للباحثين والنقاد إلى عقد المقارنات وإلى تأكيد خاصة التأثر »[1] .

* * *

لم يستطع صلاح عبد الصبور أن يتخلص كلية من الغنائية فى مسرحه الشعرى ، فلايزال مفتناً بالمواقف التى يطول فيها الحوار ، فيجمد الحركة انتظاراً لقصيدة طويلة غنائية فى الغالب على لسان أحد أبطاله . والأمثلة على هذا كثيرة ، نذكر منها — على سبيل التمثيل — هذا المقطع من حوار عامل التذاكر مع الراكب فى مسرحية « مسافر ليل » .

عامل التذاكـــر :

شعبان العائم
صحفى فى حاشيتى
لايصلح إلا فى هذا الجنر الأجوف
لكنى اتسلى به
هل تعلم ... لست سعيداً
يتخيل بعض الحمقى أنى رجل محظوظ
ويقولون لأنفسهم
حين يعودون إلى أكواخهم وزرائبهم فى الليل
« ماذا يصنع عشرى السترة ؟
يتقاضى أعلى أجر

---

(١) انظر د. سامى منير : المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ، حـ ١ ، ص ٣٦٦ ومابعدها .
وكال محمد اسماعيل : الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر ، ص ١٦٧ ومابعدها .
وفؤاد دواره : صلاح عبد الصبور والمسرح ، ود. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ، ص ١٧٣ ومابعدها .
وانظر كذلك د. عبد القادر القط : من فنون الأدب ، المسرحية ، ص ١٢٦ وما بعدها .

يسكن فى قصر
يتصرف فى أقدار الناس
لايدرون بأنى أحمل أكبر عبء
أفزع فى الليل إذا ماحدثت واقعة ما
أخرج من قصرى كى أتفقد أحوال الخلق
أحفظ فى ذاكرتى اسماء القتلة والسفاحين
وذوى الأفكار السيئة الأخطر من أخطر
أنواع القتلة والسفاحين
استقبل زوار البلد الغرباء
اتحمل نظراتهم . الحاقدة البكماء
أشرب قدح القهوة حتى مع أعدائى
مع زوارى من كل مكان
أتجرع مائتى فنجان فى اليوم
فسدت أمعائى ، آكل أكلاً مسلوقاً
هل تعلم أنى أحياناً
لا أغفو إلا ساعات فى الأسبوع
لاتتصور أن أخشى أن أقتل فى نومى
فأنا لا أخشى الموت
لكن لابد من الحيطة
ولهذا فأنا أقتل أعدائى أو أشريهم بالترتيب
لا أخشى من أعدائى ، بل من أصحابى
يأكلهم حسدٌ ضار
قد يبتسمون بوجهى ، لكن قلوبهم سوداء
إنى أحيا فى وحده
أحيا فى وحده
أحيا فى وحده »[1] .

(١) مسافر ليل ، صفحات ٥٢ — ٥٣ — ٥٤ — ٥٥ .

وهذا بخلاف القصائد الغنائية الكثيرة التى نطالعها بشكل خاص فى مأساة الحلاج .

ومع هذا فقد خطا صلاح عبد الصبور بالمسرح الشعرى خطوة كبيرة فقدم مسرحية شعرية قام فيها الشعر بدور ايجابى فى الأداء « إن الشعر هنا — بشكل عام — متعدد الطبقات ، طيع فى يد الكاتب ، يكتب به عن الأحلام ويبدع أوصافاً ثرية بالأخيلة ويسوق به النكات فى سهولة ويرسم به الشخصيات رسماً متميزاً »[1] .

وتمكن صلاح عبد الصبور بهذا من أن يحقق لغة درامية على قدر من المرونة مما يجعلها تستجيب للمتطلبات اليومية للنثر ، وأيضا لمتطلبات الشعر .

المسرح الشعرى الدرامى :

قدم صلاح عبد الصبور فى مسرحه الشعرى كما رأينا تقدما ملحوظاً لتحقيق لغة درامية تتمثل مقولة اليوت « إن الشعر فى المسرح لابد وأن يبرر وجوده درامياً ولايقتصر فحسب على أن يكون شعراً جيداً صيغ فى شكل درامى »[2] .

حقيقة لم يستطع صلاح عبد الصبور أن يتخلص كلية من الغنائية أحيانا ومن الحوار الطويل الذى يأخذ شكل الأحاديث الجانبية التى كانت شائعة فى مسرح الميلودراما وفى مسرح شكسبير ، إلا أنه مع هذا حقق بالشعر مرونة وحرية تمثلت فى تنوع الحوار وتوزعه بين الشخصيات حسب دواعى الحوار وطبيعة الموقف ، وفى الاقتراب من لغة الحياة اليومية ومن المواقف العادية حيث قصرت عبارات المتحدثين وخفت ايقاعها واختفت فيها القوافى والصور المجازية

---

(١) د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ، ص ص ١٨٠ — ١٨١ .

(٢) الشعر والدراما ، مقالات فى النقد الأدبى ، ص ٨٩ من الترجمة العربية .

والفضول [1] كما نرى فى الحوار التالى بين عامل التذاكر وبين الراكب فى مسرحية « مسافر ليل » .

عامل التذاكر : تذكرتك ياسيد

الــراكب : أعطيتك اياها ياسيد

عامل التذاكر : أين ... ؟

الــراكب : فى بطنك ياسيد

عامل التذاكر : لاترتفع الكلفة الا بين صديقين

فالزم حدك

أقسم أنك رجل ساخر

لكنك لن تجنى من سخريتك الا مالاترضاه

حقا ، قد تأسرنى خفة ظلك

لكن بحدود

فالواجب سيظل هو الواجب

الــراكب : أقسم أنى أعطيتك إياها ياسيد

عامل التذاكر : وأنا ألقيت بها من هذا الشباك

الــراكب : لا ، بل أنت أكلت ... » [2].

ويتقدم المسرح الشعرى نحو الدرامية أكثر فى مسرحيات الجيل التالى لصلاح عبدالصبور عند مهدى بندق ونجيب سرور ومحمد عنانى وأمثالهم ، فقد تمكنوا من تحويل الشعر فى المسرح إلى حوار مركز وسريع وقريب من لغة الحديث اليومى ، مؤكدين بهذا أن الشعر الدرامى يعمق الموقف ولايعطله .

* * *

(1) انظر د. عبد القادر القط : من فنون الأدب ، المسرحية ، ص ١٦٨ .

(2) مسافر ليل : صفحات ٢٤ ــ ٢٥ ــ ٢٦ .

كتب مهدى بندق عدداً من مسرحيات الشعرية؛ منها: سفينة نوح الضائعة — الحلم الطروادى — الملك لير — ريم على الدم — ليلة زفاف اليكترا — والسلطانة هند . وفى هذه المسرحيات استمد الكاتب مادة عمله من التاريخ والأسطورة محاولاً استغلال ما فيهما من اسقاطات على الواقع المعاصر .

فى مسرحية « ريم على الدم » ١٩٨٠ ، استغل الشاعر أسطورة ميديا اليونانية التى قتلت طفليها انتقاماً من زوجها الذى فضل عليها امرأة أخرى ، ثم مزج بين هذه الأسطورة وبين أسطورة سنوات التيه والالتقاء التى عاشها آدم وحواء بعد هبوطهما من الجنة ، ثم استحضر الصوتين من الميثولوجيا اليونانية وميثولوجيا التوراة فى تراجيديا درامية معاصرة بطلاها ريم وباهر اللذين التقيا فى الوجود العصرى بعد العودة إلى الذاكرة ، ويتزوجان ، ويعاود الزوج طبعه فيقع فى حب ابنة الملك . أما ريم فقد ارتبطت بالوطن والناس وهكذا تصبح خيانة الزوج باهر خيانة للزوجة وللأمومة من ناحية ، وخيانة للناس وللوطن من ناحية أخرى .

وعندما تكتشف ريم خيانة زوجها تستيقظ الذاكرة النائمة ، وتهم ريم « ميديا » بقتل طفليها ، ولكن المؤلف يلجأ إلى حيلة من حيل المسرح والتغريب فى المسرح الملحمى ، إذ يهب أحد المشاهدين ممسكا بالسكين من يد ريم ، طالباً منها أن تتعالى على محنتها الشخصية وأن تلتحم بالشعب فلا تذبح طفلى المستقبل . وزيادة فى تأكيد الحيلة يجعل الكاتب أداء المتفرج فى لغة نثرية عامية بخلاف لغة المسرحية :

المتفرج : « لامش ممكن اسيبك تعملى كده ، دى مش معركتك ياريم ، معركتك الحقيقية فى حتة تانية . معركتك مش مع نفسك ، ومكانك من هنا بين الملوك والأمراء . انتى مكانك بين الناس اللى مستنيين أفكارك ومقترحاتك . لازم تنسى وجيعتك . وحتنسيها لو فكرتى فى وجيعة الناس . أنا قارى رواية ميديا اللى أنت بتمثليها . فى روايتك مش حتقدرى تموتى الملك

ولاحتموتى بتته علشان هم مرتبين نفسهم كويس . وانتى علشان عارفه كله حتى ماحولتيش تيجى جنبهم . عازوه تموتى ولادك ، يعنى عاوزه تموتى مستقبلك وتدمرى نفسك ... الخ الحوار »[1] .

* * *

مزج مهدى بندق فى مسرحيته « ريم على الدم » بين الأسطورة والواقع المعاصر ، كما مزج بين التراجيديا والدراما وبين تقنيات المسرح الملحمى ، وهذا ماجعله يزاوج فى مسرحيته بين أكثر من مستوى أدائى فى اللغة ، فيستخدم النثر فى حوار المؤلف مع المتفرج ، وفى حوار المتفرج مع سائر المشاهدين كما زاوج فى هذا الحوار النثرى بين العامية والعربية .

واستخدم الكاتب كذلك الشعر لغة أداء حوارى بين الشخصيات الأسطورية فى واقعيها الأسطورى والمعاصر ، وتصبح لغة الشعرية هنا كأنها قناع تمثيلى يغطى المستوى الواقعى للشخصية فيعطيها مستوى أبعد من الواقع .

وتمكن مهدى بندق فى هذه المسرحية من تطوير توظيف الشعر فى المسرح بشكل ملحوظ فى عدد من المشاهد التى أصبح فيها الشعر حواراً حركيا يكشف عن حركة الفعل والصراع وتطوير الشخصية كما نرى فى المقطع التالى من حوار بين ريم وبين باهر لحظة التقائهما فى الايقاع الثانى (الرحيل فى الزمان) :

ريم : (تنهض فجأة) هيا فلننظر أى مكان هذا

باهر : (ينهض غاضبا) أى حديث هذا ، بل أى مراوغة شريرة أنت توائبت بعقلى كالفرس البرى بأرض بكر

ريم : أنت خيالى يا ... ما اسمك قلت ؟

باهر : باهر ، فلنتفق على هذا الاسم

(١) المسرحية ، ص ص ٩٠ — ٩١ .

ريم : (تجذبه من ذراعه بشدة) اسمع ياباهر
ماذا تحسب هذى الأشياء بأعلى التل

باهر : لا أدرى ، ودعى عنك ذراعى إن أنت تكرمت

ريم : تلك ميان تبدو فى الأفق المرؤى
ولعل أناساً يدرون بنا بعد قليل

باهر : إن لم ندر بأنفسنا
فالغير بنا أجهل ياسيدتى

ريم : هذا قول تتعثر فيه
إذا أنت قرأت كتاباً فى علم النفس
اسمع ... دعنا من تلك الأقوال المأثورة
وتعال نرتب كل عناصر أزمتنا
ترتيباً يسمح باستثمار الأزمة »[1] .

ومع هذا فقد ظل محتفظاً بالمقاطع الطويلة التى تشبه مواقف المناجاة وتقترب منها ، كما فى المناجاة التالية من الايقاع الخامس « المصير » لريم :

ريم : وحدها فى شرفة منزلها :
وأسفاه
ها هى ذى الأيام تصير حبالاً
تلتف على عنقى
آه .. ما أصلب هذى العقدة
إذ تنزلق على ثغرة نحرى سكينا يتلوى
ينتظر الدم ليشرب منه
ليس المستقبل غير الماضى يتكرر فى صورة كابوس
آه .. كم حاولت أنا أن أوقف دورته الشيطانية

(١) المسرحية ، ص ص ٢٢ — ٢٣ .

هل يصبح هذا الكائن فى جسدى عدما
ليصير لهذين الطفلين المستقبل
ياشقين عميقين بكبدى
ستموتان إذا ما جاء المستقبل
بعد سنين طالت أم قصرت
ميتان هما إن كانا ولدىّ
فأنا ميتة والميت لايلد سوى الأموات
ماذا يعنى أن يحيا ولداى طويلاً
ثم يموتان كأمهما كمدا فى يوم كاليوم ؟
فإذا كنا بالموت نجىء وبالموت نروح
فلماذا لاننهى تلك اللعبة فى التو »[1] .

* * *

كذلك يوظف مهدى بندق الأسطورة اليونانية فى مسرحية « ليلة زفاف اليكترا » توظيفا معاصراً من خلال تعدد الأصوات بتعدد الأقنعة فى الشخصية الواحدة ، فتصبح الكترا عمران وبيرى والقيصر وأوجست وكلتيمسترا ويصبح أوربست واعداً والفلاح .

ومن خلال انتظار اليكترا عودة أخيها أوريست للانتقام من قاتل أبيهما ، يطل مهدى بندق على الواقع المعاصر الذى تعيشه الكترا هذا العصر فى انتظار المخلص فيكشف زيف أوضاعه المقلوبة وفساد أساليب الحكم وما فيه من مظاهر العنف التى توظف لخدمة السلطة والتقارير التى تكتب عن المثقفين وغيرها من رموز العصر الفاسد فى ظل حكم الفرد الشمولى الذى ألغى حريات الأفراد وبالتالى الحرية العامة . .

---

(١) مهدى بندق : ريم على الدم ، ص ص ٨٥ ــ ٨٦

وهكذا ربط مهدى بندق بين الماضى والحاضر كما ربط بين الأسطورة والواقع من خلال فهم واضح لقوانين العلاقة بين الواقعين والزمنيين .

استخدم مهدى بندق فى بنائه لمسرحية « ليلة زفاف اليكترا » بناء متقدماً ، يعتمد على حرفيات المسرح الملحمى ، وعلى بعض خصائص التجريبى وذلك فى لغة درامية أكثر تقدماً مما كانت عليه لغة الأداء فى مسرحيته السابقة « ريم على الدم » وإن لم يتخلص بعد من الحوار الذى يطول أحيانا إلى حد الاقتراب من مواقف المناجاة ومواقف الحوار الجانبى .

الاضافة الجديدة هنا أن الحوار قد تخلص كلية من الغنائية وأصبح حواراً محركا للفعل أو عارضاً لأحداث مضت . وإن كان المستوى الأدائى فيها — بحكم طبيعة الشعر — يسمو بالشخصية وبالأصوات على مستوى الواقع. تقول الكترا فى بداية المسرحية مقدمة نفسها وماضيها وعلاقتها بالواقع المعاصر :

« ها أنذى
سيدة القصر الملكى الشرعية
الكترا ... ابنة أجا ممنون
أحيا فى هذا الكوخ المتداعى زوجة فلاح متهورة
عشرة أعوام سقطت من لحمى
منذ تنسمت اللهفة ونطقت بما فى القلب أمام الأعداء
فى ذاك اليوم — وكنت بلغت العشرين
فى ذكرى تتويج الطاغية أمام جماهير الشعب
اللاهى ، صحت أنا فى صوت كالرعد اللهبى :

يوما سيجىء شقيقى أوديست
وريث أبيه
كى يثار من هذا الفاجر أوجست
من قتل مليك مدينتنا

من دنس بنجاسته فرشه
كى يثأر أيضا من هذه الغادرة كلتمنسترا
قاتلة الزوج ، وخائنة الأبناء
واحزناه لهذا القلب الطائر فى قفص الصدر المحروب
لم يقدر أن يحمل أثقال السر فباح
ورفرف ليحلق ، لكن الصائد أوجست
رماه بسهم نارى أراده قتيلاً محترقاً
إذ أمر فألقوا بى فى هذا الجبّ
وزعموا أنى زوجة فلاح لا اسم لها
كى أفقد عقلى
واعتقلونى ، فالحراس يحيطون الكوخ نهاراً
حتى تبكى الشمس على صدر الأفق المتحدر
ويحيطون الكوخ مساءً حتى تسقط آخر نجمة ليل
فى بحر الزمن المفقود
أوريست أخى لن يأتى أبداً
كان بامكانى أن أقنع بالأمر كى يقنع حجر بالأرض
لولا عينا زوجى المطفأتان
الاستسلام بعينيه ينعكس بقلبى صرخة تحذير
الا أصبح مثله
هو لايقدر أن يأخذنى امرأة فالخوف بداخله
اعدام دائم
رآنى يوماً أخلع ثوبى
فأدار العينين كساقية جف الماء بها
قلت له — فى داخل نفسى — لاتخجل
فأنا حقل حجرى لكن السيل الأدهم
قد يحييه إذا وقع عليه

ما كان ليفهم أنى امرأة فأنا فى عينيه
كيان طبقى من كون آخر » [1]

اتم هذا الحديث المباشر الذى اجتزنا أقل من نصفه . ثم تنهى اليكترا حديثها المباشر إلى الجمهور بقولها :

« أحداث روايتنا
لاتقع بزمن ماضى مثل التمثيليات العادية
بل إنى افترض لأسباب تتعلق بقدوم أخى أوريست
يحمل ميزان العدل وسيف الشرع
افترض وقوع الأحداث بزمن آت
وليغفر لى عصر أجاممنون
ما قد يسمعه من الفاظ أو تعبيرات
لايعرفها قاموسه
فتهاويم الفن لها أن تأتى بنبوءات
لايتصورها عقل » [2] .

فحديث الكترا هنا ليس مجرد أداء انفعالى لمشاعر نفسية ، وانما هو أشبه بالسرد فى العمل القصصى ، وهو الأسلوب الذى اختزل دور الجوقة التى كانت تقدم الأحداث وتعلق عليها ، وهو تقديم يوظف مبدأ الأبعاد Alienation البريختى ، أى صنع التغريب بتقديم الصورة التى تسمح بالتعرف على الشىء لكن تجعله يبدو فى ذات الوقت فى المشاهد الرغبة فى تغييره كما يقول بريخت [3] .

* * *

(١) ليلة زفاف اليكترا ، صفحات ١٠ ــ ١١ ــ ١٢ ، وباقى الحديث يستكمل فى صفحات ١٣ ــ ١٤ ــ ١٥ ــ ١٦ .
(٢) ص ١٦ .
(٣) أنظر : رونالد جراى : بريخت ، ترجمة نسيم مجلى ، ص ص ٨١ ــ ٨٢ .

اعتمد مهدى بندق على الدراما الملحمية فى بناء مسرحيتيه السابقتين « ريم على الدم » و « ليلة زفاف اليكترا » ، وهما من أنضج مسرحياته الشعرية ، وقدم من خلالهما مسرحاً شعرياً دراميا نجح إلى حد كبير فى تأكيد امكانية الاستغناء عن النثر تماماً فى الأداء المسرحى ، مع أنه كان لايزال معتمداً على لغة ذات مستوى أدائى متمايز عن الواقع ، ربما بسبب طبيعة الموضوعات التى تناولها فى المسرحيتين وارتباطها بالتراجيديا اليونانية من ناحية ، ثم البعد الفكرى فى استحضار الميثولوجيا من ناحية أخرى .

وقد حقق مهدى بندق خطوة أخرى فى سبيل توفير قناعات درامية أكثر من خلال الشعر وذلك فى مسرحيته الأخيرة « السلطانة هند » ١٩٨٥ .

فالبناء هنا أكثر انتماءً إلى المسرح الدرامى من المسرح الملحمى . هنا تجرى الأحداث مباشرة من أجل استهلاك فاعليته ، وتتقدم فى خط مستقيم يثير فى نفس المشاهدين مشاعر تجربة حية .

ولهذا كان من الطبيعى أن تتخلص اللغة الشعرية من مستواها المتمايز لتصبح لغة شديدة الاتصال باللغة اليومية ، بعيدة كل البعد عن أن تكون مجرد زينة لغوية .

اختار مهدى بندق لمسرحيته الأخيرة هذه بناءً فنياً يميل إلى الدراما التراجيدية ، فشخصية هند أقرب فى تكوينها من الشخصيات التراجيدية رغم كل هذا الشر الذى تحمله . ففى سبيل السلطة تحالفت مع الأعداء وتسببت فى قتل ابن أخيها وفى قتل ابنها وزوجته ابنة أخيها . فعلت كل هذا من أجل أن تصبح السلطانة هند ، ولكنها تموت قبل أن تحقق أمنيتها ودون أن تكتشف أنها كانت مخلب قط فى يد التنظيم اليهودى السرى .

وفى المقابل كانت شخصية زوجها المحمودى — الذى أصبح بفضل مؤامراتها السلطان المؤيد شخصية أقرب إلى الشخصية الدرامية فى تكوينها ، فهى شخصية انسانية رغم قربها من شخصية ماكبث الشكسبيرية .

ويتكشف المعنى الذى أراده الكاتب من استحضار الحدث التاريخى عندما يكتشف الجميع أن الجرى وراء السلطة كان جرياً وراء سراب حقق من خلاله الأعداء مآربهم .

هنا يتوصل مهدى إلى صيغة درامية للمسرحية الشعرية ، تتحدث فيها الشخصيات لغة مألوفة قريبة من مستوى الأداء الواقعى على نحو مايكشف الجزء التالى من بداية الفصل الثالث ، ويدور الحوار فيه بين طريفة التى تحرك الأحداث الحقيقية وبين قطامش أحد صنائعها ورئيس الشرطة :

« بجوار الصخرة العليا تقف طريفة ممسكة حربة مسنونة ذات شعب ثلاث تحدث رئيس الشرطة عبد الرحيم قطامش :

طريفة : هو أنت إذن من بعثت هند ؟

قطامش : (ينحنى لها كأنها ملكة) الماثل بين يديك
أما أنت فإنى لا أتساءل عنك

طريفة : (تقهقه)
أنت إذن من ترغب هند
فى أن تجلس فوق العرش بجانبها

قطامش : (لاهثا فجأة)
هل أقتل شيخ
المحمودى الليلة ؟

طريفة : تقتل كل غريم آمرك بقتله
قطامش : أقسمت بالا أعصاك

طريفة : اياك إذن أن تحنث فى قسمك

قطامش : منذ ولدت ولم أحنث فى قسم قط

ريفة : أنت الرجل المطلوب بحق
فاجلس خلف الصخرة حتى أهتف باسمك
هل تدرى ماذا أصبح اسمك » (١) .

وهكذا وصل مهدى بندق إلى مرحلة الأداء الدرامى بالشعر بعد رحلة بدأت بتوظيف الشعر فى الأداء المسرحى توظيفاً يجمع بين الغنائية والدرامية فى الملك لير وريم على الدم ، ثم حاولت التخلص من الغنائية فى ليلة زفاف الكترا . وإن لم يتخلص كلية من المواقف الطويلة التى تتشابه مع الوقفات الغنائية وإن لم تجمد المواقف والحركة كما كانت تصنع تلك الوقفات عند عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور .

وفى هذه المرحلة ، حاول مهدى أن يزاوج بين الشعر والنثر العامى والنثر الفصيح لتقديم فوارق المستويات بين الواقع والمستويات المتمايزة عن هذا الواقع . وانتهى مهدى بندق فى مسرحيته الأخيرة « السلطانة هند » إلى لغة درامية حقيقية .

وسوف تتأكد هذه اللغة الدرامية أكثر فى أعمال نجيب سرور وفى مسرحية محمد عنانى « الغربان » .

وفى نفس الوقت سنرى محاولات أخرى تبذل من أجل السمو بلغة النثر إلى المستوى اللاعادى الذى يمكن أن يقدمه الشعر ، فترى الاستخدام الشعرى للغة نثرية توظيف باقتدار طاقة الشعر فى مسرحية لعبة السلطان لفوزى فهمى .

* * *

سعى نجيب سرور فى مسرحه الشعرى الذى كتبه بالعامية إلى أن يؤكد مقالة اليوت عن الشعر فى المسرح « فالشعر فى المسرح ليس مجرد لغة أو وسيلة لغوية يطوعها الشاعر لمقتضيات مسرحيته من شخصيات ومواقف الخ ، وإنما

(١) السلطانة هند ، ص ص ١٠٨ — ١٠٩ .

ينبع الشعر أساساً من التصور الدرامي الذى يتعهده الفنان حتى ينضج ويتبلور فى صورته النهائية »[1] .

وبهذا لايشعر الشاعدون بالوسيلة اللغوية التى تكتب بها المسرحية ، حيث يصبح الشعر باعتباره الوسيلة التى تكتب بها المسرحية جزءاً لايتجزأ من الحدث الدرامى والمواقف بين الشخصيات وأحاسيسهم . وبهذا لاننظر إلى الدراما باعتبارها دراما منفصلة ولا إلى الشعر باعتباره شعراً مستقلاً ، وإنما هى دراما شعرية لاتنفصل فيها الدراما بكل خصائصها عن الشعر بكل خصائصه « ومعنى هذا أن الحدث المسرحى عند نجيب سرور هو الينبوع الأصلى الذى تصدر عنه لغة الشعر ، التى أصبحت « أقرب إلى لغة النثر فى حال تغيرها عن فتات الحياة اليومية ، وإلى مستوى الشعر الرفيع وذلك فى المواقف الأكثر كثافة التى تتشابك فيها الأقدار وتتزاحم الخواطر ويهيج الشعور »[2] .

فى مزيج من المسرح الملحمى البريختى ومن مسرح لوركا ، قدم نجيب سرور ثلاثيته : ياسين وبهية — آه ياليل ياقمر — قولوا لعين الشمس . إلى جانب عدد آخر من المسرحيات منها : منين أجيب ناس — ملك الشحاتين — يابهية خبرينى وهى اعادة صياغة لمسرحية آه ياليل ياقمر .

ومن خلال مبدأ التغريب البريختى ، أعاد نجيب سرور فى هذه المسرحيات « صياغة التاريخ بشكل يتيح للجمهور فرصة الحكم على هذه الأحداث بالنظر إلى بعده عنها زمانيا وبالتالى انفصاله عنها عاطفيا ، ولكى يعرف الجمهور أنه مادامت الأمور قد تغيرت فإنه من الممكن أن تتغير الأحوال الحاضرة »[3] .

هكذا سعى نجيب سرور إلى أن يقدم فى مسرحه الكثير من المواقف التى

---

(1) Eliot : Selected Essays, p. 52.
وانظر كذلك مقال : الصورة الفنية فى المسرح الشعرى لمحمد محمد عنانى ، مجلة المسرح ، فبراير ١٩٦٤ .

(2) جلال العشرى : جيل ورا[illegible]، ص ٣٤ .

(3) [illegible]ة جاسم محمد : الد[illegible] [illegible]لحمية فى مصر ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الخامس عشر ، العدد [illegible] ، ١٩٨٤ ، ص ١٩٠ .

مرت بحياة أمته فى ظل الاقطاع والاحتلال والاشتراكية ، إذ تمتد الثلاثية على مساحة زمنية عريضة تحكى قصة هذه التحولات الكبرى فى تاريخ مصر منذ بداية القرن العشرين وحتى النصف الثانى منه وذلك من خلال الاعتماد فى استقاء المادة الأصلية على التراث الشعبى والحكايات الشعبية .

فى مسرحية ياسين وبهية ، قدم الشاعر القصة الشعبية لياسين وبهية وحبهما ومشاكلهما الاقتصادية التى ترتب عليها عجزهما عن الزواج ، ثم موت والد ياسين فى المنفى بعد أن سلبه الباشا أرضه . ومن خلال هذه المشكلة الفردية أطل سرور على المشكلة الجماعية الرئيسية ، مشكلة الناس التى تزرع ولا تحصد شيئا فالحصاد لغيرهم ، وذلك بعد أن نقل الأحداث إلى مكان آخر هو قريته — قرية بهوث احدى قرى الوجه البحرى — بما ترمز اليه من عصور اقطاعية سابقة .

والجزء الأول من هذه الثلاثية « ياسين وبهية » أقل قيمة من القسمين الآخرين ، إذ تقترب من شكل القصيدة الشعرية الطويلة التى تتناثر داخلها الحكم والأمثال ، فكانت أقرب إلى الخطابية المباشرة المتأثرة بمسرح الدعوة كما غاب توزيع الأدوار فيها على الأشخاص ، وزاوج المؤلف فى صياغتها بين العامية والفصحى وبين أسلوب السرد القصصى الملحمى وأسلوب تقديم الحوار. بشكل عام كانت ياسين وبهية — وأظن أن الكاتب أرادها هكذا — ملحمة قصصية شعرية ، أخذت البناء المسرحى بعد توزيعها على أدوار من خلال المخرج .

هكذا يمتلىء العمل بكثير من مواقف العرض والوصف والسرد داخل اللوحات التى قسم إليها نجيب سرور قصيدته الشعرية ، على نحو ماترى فى المقطع التالى فى آخر اللوحة التاسعة وهو مقطع سردى غنائى أقرب إلى الصياغة الملحمية القصصية من الدراما :

« القمح كان فى الحقول ... بحر

كالقمح كل عام
والجوع كان فى البيوت
كالجوع كل عام
وحان موعد الحصاد
كما يحين كل عام
فما الجديد ... لاجديد تحت الشمس
فى البدء هكذا نظن
إذ يبدأ الجديد
بداية صغيرة هزيلة
بداية تلوح مضحكة
فى أغلب الأحيان
فقطرة من ماء
قد تطلق السؤال
أو تبدأ الطوفان
ونبشة قد توقظ البركان
أو تهمز الزلزال
ونسمة تجر عاصفة
أو تجلب الاعصار
وهكذا بداية الحريق
شرارة صغيرة
القمح فى الحقول
والجوع فى البيوت » [1] .

كانت ياسين وبهية فى الواقع أقرب إلى القصة الشعرية الملحمية فى تجربة جديدة فى التعبير زاوجت [illegible] العامية والفصحى فى الصياغة .

(١) ياسين وبهية ، ص ص [illegible] — ٥[illegible]

وقد تمكن المؤلف من تجاوز نقاط الضعف هذه فى مسرحه منذ القسم الثانى « آه ياليل ياقمر » والتى أعاد صياغتها بتكنيك أكثر تجريبياً بعد ذلك فى مسرحيته « يابهية خبرينى » .

فى « آه ياليل ياقمر » ، تطورت القصيدة الشعرية الطويلة إلى لوحات متجاورة تقدم ملحمة أمين عامل المدينة الذى يثور فى وجه المحتلين من خلال حوار يروى الأحداث ويدور بين الكورس وبين أمين وبهية .

وتتحول الشخصيات هنا إلى صنفة المصير الجماعى ، كما يأخذ الكورس صوت الضمير الشعبى .

وتغوص المسرحية فى رمز الانتظار الذى سيطر على عدد كبير من مسرحيات الستينيات كما رأينا عند سعد الدين وهبه وعند رشاد رشدى ولطفى الخولى وغيرهم ، فقد قتل ياسين وتذهب بهية كل يوم تنتظر عودته تحت ضل النخلتين . لكن الانتظار لايطول فمع استمرار غياب ياسين بدأت بهية تباعد بين نوبات ذهابها لانتظاره وتضطر فى النهاية إلى الزواج أمين صديق ياسين بعد م اناة شديدة مع نفسها ومعاناة اجتماعية عاشها ا .

وينتقل بها أمين من القرية إلى بو سعيد حيث يعمل فى معسكر الانجليز ، وهناك يعانى أمين من صراع مرير بين أن يعيش من هذه النقود التى يأخذها من الانجليز وهم مغتصبوا أرضه وعرقه ، وبين أن يثور عليهم . وتأخذ هذه الأزمة بعداً شمولياً داخل نظرة أمين .

فالظلم واحد وأن اختلفت أدواته ، فى بورسعيد الانجليز ، وفى بهوت القرية الاقطاع وأدواته :

« صدقينى يا بهية
احنا ماسبناش بهوت
احنا فيها
لسه فيها يابهية

واحنا حتى فى بور سعيد
الرصاصة هيه هيه
والزناد والبندقية
والصباع
اللى داس فوق الزناد
هو هو
وكان الصوت يا ربى
وكان الصوت يا ربى
هو هو
بس دكها بربرى
دكها كان بيقول ياكلبة
واللى قدامى انجليزى
بربرى بيقول « يا دوج » .

وتنتصر إرادة الثورة فى أمين عندما ينطلق ينضم إلى صفوف الشعب يهتف بسقوط الاحتلال ويطالب بالجلاء ، بل يتقدم درجة ثورية أكثر عندما ينضم إلى صفوف الفدائيين ، مضحياً بكل شىء ، فقط الا يكون كلباً فى وطنه تحت أقدام الانجليز .

لكن الظلم لايتوقف ، ورجاله لاتسكت ، فتعمل المؤامرات كما تعمل أساليب القمع ، وتكون المحصلة حريق القاهرة وحريق المصنع فى بور سعيد ، وتتفحم وجوه المرئيات والحياة ، ويسقط الضحايا وترقد جثة أمين مع غيرها من جثث الضحايا الشهداء .

ولم تحسب الحكومة والسراية والاستعمار حساباً لغضبة الجماهير ، لقد أشعلت الشرارة ولن تتوقف إلا بالصورة الشاملة :

الجنازة هاتبقى حارة ..

تنقلب تصبح مظاهرة
والمظاهرة تبقى ثورة
تبقى نار
نار تدق فى بور سعيد
والشرار يوصل لمصر
كل مصر .

لقد دفعت بهية « مصر » بأبنائها إلى ساحة النضال فى طريق الثورة الشاملة : دافع الفلاح ياسين ظلم الاقطاع وجبروته ، ودافع أمين العامل ظلم الاستعمار ومكائد السلطة ، وسيحقق الجندى عطية ثمار هذا النضال فى العلاقة الجديدة التى ستنشأ بين بهية وبينه فى القسم الثالث من هذه الدراما « آه .. يابلد » .

تتضح أبعاد هذه الرؤية على نحو ما أوضحنا فى حلم بهية برموزه الثلاثة ، فقد قادها فى الحلم عجوز طيب القلب إلى خيمة تبدو أشبه بتكعيبة عنب ، ووقف على بابها شاب يرتدي الأخضر وفى جبينه وردة حمراء ينادى عليها فترى فيه شبيها بياسين ، وإلى جانبه وقف شاب آخر يرتدى الأزرق وفى جبينه وردة حمراء عليها هو الآخر رأت فيه شبيه أمين ، ويقف إلى جوارهما شاب ثالث يرتدى الأبيض وفى جبينه هو الآخر وردة حمراء . فإذا ما اقتربت منه وجدت مايشبه القمر .

وعندما حاولت بهية الاقتراب أكثر ، اعترضها بحر ثم شوك ثم كومة نار فتخطتها جميعاً حتى دنت من القمر الذى كان بين أيديهم .

وواضح فى الحلم دلالة رموزه ، فبهية مصر ستقودها الثورة إلى النصر وربما كانت الوردة الحمراء اشارة إلى الثورة ، وربما كانت اشارة إلى الاشتراكية فالرمز يحمل الدلالتين . وهذه الثورة التى سيقودها الجيش ، وهى ثورة بيضاء كما فى الرمز ، لم يحقق الانتصار بها الجيش وحده ، بل تآزرت قوى الشعب

العامل من فلاح وعامل وجندى . أما الشيخ العجوز طيب القلب ، فلعله أن يكون التاريخ .

* * *

قدم نجيب سرور مسرحاً شعبياً استغل فيه رمز الحكاية الشعبية واسقاطاتها وأقام منها بناءً درامياً يمزج بين الملحمة والتراجيديا والدراما وبعض حرفيات الميلودراما .

وهكذا كانت الدراما عند نجيب سرور بلا قواعد من ناحية ومزيج من كل القواعد من ناحية أخرى .

لقد انتفت العقدة الدرامية فى مسرح نجيب سرور ، كما اختفت الحركة المسرحية بالمفهوم التقليدى وأصبحنا فى مسرح جديد يعتمد على الشرائح التاريخية القريبة من حرفيات المسرح التسجيلى والمسرح الملحمى .

فالشاعر هنا يستخدم المواقف والمشاهد بطريقة تمكن المتفرجين من اقامة الحكم على مايشاهدون ، فتصبح هذه المواقف وتلك المشاهد وكأنها حيثيات لهذا الحكم ، وهو مايفسره قول الشاعر مصدراً مسرحه :

الدراما مش حصل وها يحصل ايه
الدراما ... ازاى ... وامتى ... وفين ... وليه .

بشكل عام ، سيطرت الملحمية على البناء الفنى لمسرح نجيب سرور ، مما أثر بطبيعة الحال فى الحوار ولغته وطبيعة الأداء عنه .

فالحوار هو المستوى العامى الذى تأثر كثيراً بطبيعة الحكاية الشعبية التى وظفها الشاعر ، ويبدو أن الشاعر أراد أن يقدم لغة أقرب إلى الروح الشعبية ونثريات الحياة اليومية .

وعلى كل فتجربة نجيب سرور فى كتابة المسرح الشعرى بالعامية تجربة تكاد

أن تكون وحيدة فى مسرحنا الشعرى باستثناء بعض التجارب الشابة لعدد من شعراء العامية .

استخدم نجيب سرور المستوى العامى فى لغة شعرية تفاوتت شاعريتها بين مستوى للغة نثرية مسجوعة وبين مستوى أدائى يراعى فيه الشكل العام لبناء الشعر ، ثم بين مستوى مرتفع من الشعر خاصة فى اللحظات الشعورية الكثيفة التى يرتفع فيها وهج الانفعال وتتزاحم فيها الأقدار ويحتدم الصراع الدرامى [1] .

استخدم نجيب سرور الأداء الحوارى فى مسرحه بهذه المستويات الثلاثة استخداماً أقرب إلى الاستخدام الملحمى . قام الكورس بدور رئيسى هنا فى إدارة الحوار وتوزيعه خاصة وأنه يمثل هنا الضمير الشعبى .

ولاشك أن شاعرية المسرح عند نجيب سرور تعود بقدر كبير إلى هذا الوجدان الشعبى الذى تحمله الأسطورة الشعبية ، وهو ما تؤكده الدكتورة نهاد صليحة فى حديثها عن المسرح الشعبى حيث تقول « يتميز المسرح الشعبى أساساً مثله فى ذلك مثل الأدب الشعبى . عموما بالنظرة الكلية للوجود لا بالنظرة التحليلية ، فهو لايعرض للأشياء فى انفصالها وتفردها ، بل فى تواصلها وترابطها فى رؤية كلية تعبر عن نفسها بالضرورة عن طريق الرمز والاستعارة .

فالمسرح الشعبى مسرح شعرى فى جوهره حتى وإن كتب نثراً ، إذ هو يتعرض لتاريخ الجماعة لا كسلسلة من الوقائع المحددة زمنيا ومكانيا ، ولكن كما يمثله وجدان الجماعة بحيث غدت بعض هذه الوقائع جزءاً من نسيجه الشعورى أى جزءاً من الرؤية الشاملة الكلية للجماعة ، أى أن التاريخ فى المسرح الشعبى يكتسب بعداً شعرياً ، بحيث تصبح الواقعة المحددة رمزاً لسمة دائمة فى النسيج الوجدانى للجماعة » [2] .

(١) انظر دراسة جلال العشرى لمسرحية ياسين وبهية فى كتابه « جيل وراء جيل » ص ٥١ ومابعدها.
(٢) د. نهاد صليحة : المسرح بين الفن والفكر ، ص ١٣٩ .

فالمسرح الشعبى بهذا يستمد مادته من الأنماط الفطريه فى اللاوعى الانسانى الجماعى كما يسمى يونج

* * *

وضع نجيب سرور البذرة الصحيحة للمسرح الشعبى الذى يقدم دراما جديدة تمزج التراث التاريخى بوقائع الحياة اليومية فى لغة أداء شاعرية النسيج ، وسوف نتتبع ملامح هذا الاتجاه المسرحى الجديد فى حديثنا فى الباب الثالث عن مسرح مابعد الدراما ، فما يعنينا هنا داخل الاتجاه هو التطور الذى أصاب المسرحية الشعرية حيث وصلت إلى مرحلة كانت الشاعرية فيها ضرورة درامية حتى وإن لم تكتب بالشعر فى نظمه المعروف ، وهو ما عبر عنه نجيب سرور فى تصديره لـ « ياسين وبهية » :

« الشعر مش بس شعر
لو كان مقفى وفصيح
الشعر لو هز قلبك
وقلبى .. شعر بصحيح » .

ولهذا فسوف يشهد المسرح الشعرى فى الأدب العربى المعاصر بعد ذلك أعمالاً قدمت المسرحية الشعرية بهذا المفهوم وذلك فى اتجاهين :

الاتجاه الأول وظف امكانيات النظم فى شعر التفعلية ، وتمثله مسرحية الغربان لمحمد عنانى .

والاتجاه الثانى وظف امكانية تحويل لغة النثر اليومية إلى ايقاع الشعر وصوره وانفعالاته وتمثله مسرحية « لعبة السلطان » لفوزى فهمى .

* * *

فى مسرحية « الغربان » اتجه محمد عنانى إلى حيث يمتزج التاريخ بالأسطورة الشعبية فى مصر المملوكية

فى ظل واقع عصر كثرت فيه المجاعة والأزمات الاقتصادية والغلاء والقحط حيث أكل الناس القطط والكلاب ، تفشت الأمراض والأوبئة من ناحية ، وتسلط الحكم فى دولة المماليك الأوليجاركية فساموا الناس صنوف العذاب والقهر وامتدت أيدى رجالهم فنهبت البيوت والمحلات من ناحية أخرى .

فى ظل هذا الواقع الذى ساد فيه ظلم الحاكم وذل المحكوم أقام محمد عنانى مسرحيته « الغربان » فى حدود الدائرة ما بين الوهم والواقع .

لقد أقلقت الحاكم سرقة القمح ، وعجز رجاله عن الامساك بالسارقين. أشاع الفلاحون وزعيمهم زهير وهماً صدق على أنه حقيقة وهو أن الغربان هاجمت البلدة وخطفت القمح :

الراوى :

« لم يضع العارف وقتا
كان يحس بأن الفلاحين تدبر أمراً
فتسلل فى أعقاب حصاد القمح اليهم
وتخفى فى زى خاص
لكن لم يخدعهم
كانوا فى استقبال الضيف
وعلى كل لسان نفس الرد
قمح الموسم أكلته الغربان »[1] .

وصدق الحاكم ووزيره ورجالهما هذا الوهم . أما الحقيقة فهى أن الغربان لا تأكل القمح ، وأن الفلاحين هم الذين خبأوه .

(١) د. محمد عنانى : الغربان ، ص ٣٩ .

وتفشل القوة فى الكشف عن مخابىء القمح ، فيلجأ الحاكم إلى الخديعة التى فكر فيها الوزير بمساعدة فتاة كان يحبها زهير ، غير أنها ترفض أن تتعاون معهم لخداع زهير ، وعند ذلك يأتى الحل من الخارج إذ يصدر أمر عال بخلع الحاكم وتولية حاكم آخر ، وهكذا :

يمضى الحاكم من طريق
ويمضى الشعب من طريق
وهنا ، ينتهى الموقف لتبدأ الدلالة .

وتأخذ « الغربان » أكثر من بعد فى دراما محمد عنانى ، وهى أبعاد تتداخل فيها الحدود بين الوهم والحقيقة ، فالغربان فى الحقيقة هم أعوان الحاكم والوزير كما يقول زهير :

« أعوان والينا المهيب
ضباطه وعساكره
كل ينال حصة ثم يولى
يقول نفسى أولا »[1] .

والغربان فى الوهم ، تلك الطيور الجارحة التى تأكل القمح .

وإلى جانب حقيقة ووهم « الغربان » هناك حقيقة ووهم اختفاء القمح . فهل اختفى لأن الفلاحين سرقوه ، أم اختفى ـــ حقاً ـــ لأن الغربان أكلته . وبين الاحتمالين أقام محمد عنانى مسرحيته فى بناء فنى يجمع مابين المسرح والمسرح الشعبى والمسرح الملحمى ليقدم دراما شعرية لغة الأداء فيها شديدة الالتصاق بنثريات الحياة اليومية .

فنحن هنا لسنا أمام طبيعة شعر ، وإنما طبيعة مسرح[2] .

* * *

(١) الغربان ، ص ١٠٠ .
(٢) حازم شحاته : الغربان ، مقال بمجلة المسرح ، العدد الرابع (اكتوبر ـــ نوفمبر ـــ ديسمبر ١٩٨٧) ، ص ١٥٧ .

ونصل الآن إلى المرحلة الأخيرة وفيها تسمو لغة النثر حتى تصبح لغة شعرية رغم نثريتها وذلك من خلال مسرحية « لعبة السلطان » لفوزى فهمى .

ومسرحية لعبة السلطان ليست درامية خالصة أيضا — فهى مزيج من التراث الشعبى والمسرح الملحمى إلى جانب بعض عناصر المسرح الشامل والمسرح السياسى ومسرح بيراندللو لتقديم دراما تراجيدية .

حاول فوزى فهمى أن يقدم رؤية عصرية للتاريخ تكشف عن لعبة السلطان الأزلية فى تحقيق المصلحة الفردية على حساب مصلحة الجماعة مستعينا بكافة الأساليب من غدر وخيانة إلى بطش وتسلط . ومن خلال اللعبة عالج المؤلف قيما انسانية كبيرة هى العدالة والحرية والوطن .

المسرحية بلاشك عامرة بالفرص الشعرية فى مواقف متعددة ، ولهذا فعلى الرغم من خلوها من اللغة التوقيعية ، إلا أن النثر فيها يسمو حتى يحقق التأثير الشعرى بالايقاع الحوارى السريع بين الشخصيات والذى يشبه اللغة التلغرافية أحيانا وباللغة المجازية كثيرة الاستعارات والدلالات الداخلية فى الحوار الطويل أحيانا أخرى .

وقد اجتمع النمطان فى الجزء التالى من الحوار الذى دار بين العباسة والدرويش قرب نهاية المسرحية :

العباسة : أيها الدرويش . استوقفتنى فى الطريق ، وقلت انك تحمل لى رسالة من شيخك، فهل أعلمتنى بالرسالة ، وشيخك من يكون .

الدرويش : الحياة الخرساء المغلقة عن معناها يامولاتى .

العباسة : انتحار افصح أيها الدرويش .

الدرويش : أنا أعرف باطن الأشياء .

العباسة : من أنت ؟ .

الدرويش   اسمى مقرون بحد السيف

العباسة : ياشيخ ، يطوني قلق يوجع مني ياصدر ، فهل أفصحت .

الدرويش : عيناك لم تتركا لى الخيار .

العباسة : لك الأمان . .

الدرويش : لم سيدتى يسقط منك العمر محموما بالغربة والصمت ؟ .

العباسة : ماذا عن جعفر . قل ؟ .

الدرويش : كان مطيعاً حد العجز .

العباسة : واجه الرشيد واعترف له .

الدرويش : (كمن أدرك المفارقة)

طعم الدنيا يتغير ياسيدتى ، لحظة أن يحصل الانسان على قدر أكبر
من القوة لامن العجز .. وجعفر رفض السلطة والدنيا ، وطوق
نجاته كان وعى العقل .
اغتفرى لى يامولاتى غباء القول . رأسك يامولاتى .

العباسة : ريش الطاووس أيها الدرويش من ذا يتباهى به .

الدرويش : وجسدك مولاتى ماذا تملكين منه .

العباسة : يجف ردّى حياءً منك .

الدرويش : يملكه الرشيد ، وقد قيدك بأغلال أخوته .

العباسة : سألتك من تكون »[1] .

ويبدو أن هناك صلة كبيرة بين تجارب المسرح التجريبى وبين الاعتماد على

---

(١) المسرحية ، ص ص ١٣٣ ـ ١٣٤ .

مثل هذه اللغة الدرامية الشعرية ، حيث توصل اليها عدد من المسرحيين ، خاصة أولئك الذين قدموا تجاربهم داخل مستوى أدائى عال للغة بالاعتماد على اللغة الفصحى ومنهم السيد حافظ وعبد اللطيف دوباله وغيرهما .

* * *

الدراما الشعرية ، كلمة أخيرة :

هكذا اكتملت الدائرة بالعثور على لغة درامية شعرية فى شكل جديد كان أكثر مرونة من المحاولات السابقة التى بدأها شوقى واستفادت من نمو الحركة المسرحية عامة فقدمت صيغا متطورة أكثر عند الشرقاوى وصلاح عبد الصبور ثم مهدى بندق ونجيب سرور من بعدهما حتى وصلت إلى هذه الصيغة التى قدمها محمد عنانى وفوزى فهمى وعدد من كتاب المسرح الشعرى الذين توصلوا إلى هذا الشكل الجديد من الأداء الدرامى الشعرى فى لغة الحوار النثرى .

بدأ المسرح الشعرى فى الأدب العربى الحديث بأعمال أحمد شوقى التى قدمت مقطوعات وقصائد غنائية فى تمثيليات مسرحية يمكن أن يرصد الناقد فيها ملامح القصور التى تلازم البدايات ، فجاءت أعماله وليدة التجربة البكر التى لم تصقلها خبرة أو احتكاك أصيل ، فقد كان يقيم الأساس الحقيقى للمسرح الشعرى العربى فى زمن لم يكن المسرح العربى قد استقام عوده كفن مستقل » [1] .

---

(١) رفعت سلام : المسرح الشعرى العربى ، ص ٤٥ .

وتابع عزيز أباظه مسيرة أحمد شوقى ، فسار فى نفس مساره تقريبا ، وإن قصر عن اللحاق بشوقى بحكم حجم الموهبة والمقدرة . لذلك حمل مسرحه نفس المآخذ التى أخذت على مسرح شوقى دون أن يصل إلى دقة شوقى فى شعره وعذوبة ألفاظه..

ويحاول على أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد أن يحدثا تغييراً فى الايقاع الشعرى باستعمال الشعر الحر ، فيحققا انجازات تحسب لهما على الرغم من تهافت البناء الفنى .

وهكذا جاء عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور وقد حقق الشعر العربى تطوراً ملحوظاً فى طريق الدراما من ناحية ، وفى اتاحة المزيد من الحرية أمام الصياغة التقليدية ، فقدم عبد الرحمن الشرقاوى مسرحاً من خلال الشعر زاوج فيه بين الغنائية والدرامية . وكذلك فعل صلاح عبد الصبور وإن حقق تطوراً ملحوظاً فى التوجه نحو الدرامية عن الشرقاوى فى مسرحه ربما بسبب تأثره الأعمق بالدراما الشعرية فى المسرح الغربى وخاصة عند اليوت .

ونجح الشرقاوى وصلاح عبد الصبور فى أن يوجدا شعراً درامياً كان أمام الجيل التالى لهما والذى قدم أداءً درامياً بالشعر فى دراما تراجيدية عند مهدى بندق ، كما قدم صياغة شعرية متلاحمة مع البناء الدرامى فى مسرح ملحمى شعبى عند نجيب سرور .

ثم خطت المسرحية الشعرية خطوة أوسع عند محمد عنانى وفوزى فهمى فقدم عنانى صيغة متكاملة للشعر الدرامى وأوصل فوزى فهمى النثر إلى مستوى الأداء الشعرى .

* * *

لم تكن المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث مسرحية درامية خالصة — فى الواقع — فقد كانت أقرب إلى الدراما التراجيدية مع تأثر برومانسيات

شكسبير فى مسرح شوقى وعزيز أباظة وفاروق جويدة وأنس داود . كما كانت دراما تراجيدية حاولت أن توظف بعض حرفيات المسرح الملحمى والمسرح التسجيلى عند عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور أما فى جيل مابعد الشرقاوى وعبد الصبور ، عند نجيب سرور ومهدى بندق ومحمد عنانى وفوزى فهمى وغيرهم ، فقد مزجت المسرحية الشعرية فى أعمالهم الدراما التراجيدية بالمسرح الملحمى وبعناصر متفرقة من المسرح التجريبى .

لقد استفادت المسرحية الشعرية من كل محاولات التجديد لتجاوز المسرحية الدرامية منذ الستينيات ، وتمكنت من توظيف حرفياتها ، أما هذه المحاولات التجديدية ، فهو ما سنحاول التعرف عليه فى الباب التالى عند مسرحية مابعد الدراما .

* * *

الدراما الواقعية : الأسلوب :

ما بين نعمان عاشور وتوفيق الحكيم رحلة طويلة لبلورة شخصية المسرحية المصرية فى دراما واقعية الرؤية والحوار والملامح .

كانت مسرحية « الناس اللى تحت » لنعمان عاشور ايذاناً بميلاد هذه الدراما الواقعية المصرية ، كما كانت « فاتحة عهد جديد فى تاريخ المسرح المصرى لأنها وضعته فجأة فى قلب التراث المسرحى الأوربى الحديث ، وخاصة التيار الواقعى الذى بلوره ابسن فى مسرحياته الاجتماعية ، وظل يهيمن على أعمال كبار كتاب المسرح الحديث من أمثال تشيكوف وبرنارد شو وغيرهما ، بعد أن كان مقصوراً على المسرحيات الشعرية الكلاسيكية عند شوقى وعزيز أباظة التى تستمد موضوعاتها من التاريخ ، أو مسرحيات على باكثير التاريخية أو المسرح الذهنى عند توفيق الحكيم »[1] .

وهكذا تمت للدراما الواقعية السيطرة على المسرح المصرى خلال ازدهار

---

(١) د. سمير سرحان : المسرح المعاصر ، ص ص ٣٥ ــ ٣٦

الستينيات » فاللغة الفصحى استبدلت بها اللهجة العامية ، والحوار الذهنى الخالص استبدل به الحوار الدموى المملوء بالعفوية والحرارة ، والشخصيات المتخفية المستدعاة من جوف التاريخ استبدلت بها شخصيات واقعية نصا وفهماً نجدها كل يوم فى عرض الطريق ، والعقدة الدرامية التى تقتضيها تقاليد المسرح استبدلت بها المشكلة الاجتماعية النابعة من ظروف الحياة ، ذلك هو المسرح الواقعى الذى كان نعمان عاشور أباه الشرعى وبطله الحقيقى »[1] .

وما لبثت المسرحية الواقعية أن اتسعت بعد « الناس اللى تحت » لتشمل أعمالاً أخرى لنعمان عاشور ولسعد الدين وهبه وللطفى الخولى ويوسف ادريس ومحمود دياب وعلى سالم وغيرهم .

وتعددت صيغ هذه الدراما الواقعية فى المسرح المصرى المعاصر من دراما اجتماعية إلى دراما انتقادية إلى دراما سياسية .

وقدمت هذه الصيغ موضوعات مستمدة من واقع الحياة المعاصرة ، نرى فيها الناس كما هم على حقيقتهم ، كما قدمت شخصيات من واقع الحياة اليومية تكافح فى سبيل التحرر من قيم اجتماعية زائفة تجثم كالأشباح التى تسعى إلى التحكم فى الانسان وتحول بينه وبين حاضره ومستقبله بالتالى .

اهتمت هذه الدراما الواقعية كما رأينا بالقصة المسرحية المقدمة من خلال عدة شخصيات تتحرك فى معارك جدلية وتدور بينها سلسلة من المناقشات من خلال شخصيات رئيسية — فى الغالب — تتولى توجيه المناقشة نحو المنظر الكبير حيث تجتمع الشخصيات كلها تقريبا لمناقشة الحل الذى تطرحه المسرحية .

ولتخفيف الملل الذى تبعثه المناقشة زودت هذه المسرحيات الواقعية بمشاهد من التهريج الذى يضفى بعض المؤثرات الكوميدية من خلال شخصية المهرج .

(١) جلال العشرى : جيل وراء جيل ، ص ٢١ .

ويحتل الاهتمام بالشخصية مكانة ملحوظة فى الدراما الواقعية ، وقد رأينا منها نوعين متمايزين من الشخصيات :

الشخصية النمطية التى توظف فى الغالب للسخرية من الأوضاع الاجتماعية المرفوضة .

والشخصية الانسانية التى تعيش من خلال وعى ملحوظ بالبيئة من ناحية وبالذات من ناحية أخرى .

وأغلب شخصيات الدراما الواقعية شخصيات ثابتة . قد تتطور اجتماعيا ولكن يبقى تطورها الدرامى أمراً مشكوكا فيه .

من أجل هذا سار بناء المسرحية فى طريق يمكن التنبؤ به مقدماً خاصة وأن الحدث هنا كان يبدأ فى الغالب من قمة الأزمة ثم يزودنا المؤلف بما فاتنا من أحداث عن طريق الحوار .

والمسرحية الدرامية كما لاحظنا مسرحية محكمة الصنع ، شديدة الحرص على حرفية المسرح وتقاليده الفنية ، فمعظمها تدور أحداثه فى ثلاثة فصول تحافظ على وحدة الزمان بوجه خاص ، وعلى وحدة المكان ما أمكن .

أسرفت الدراما الواقعية فى حرصها على تصوير واقع الحياة اليومية ، وهكذا قدمت شخصيات تتكلم لغة خالية من المحاسن المسرحية غير الواقعية كالمنولوجات والأحاديث اليومية ، كما قدمت لغة نثرية يومية فى أداء الشخصيات وذلك بصدد اقناع المشاهدين أو ايهامهم على الأقل بواقعية العرض الدرامى .

* * *

وربما لم تكن المسرحية الشعرية دراما واقعية خالصة ، إذ أنها جمعت إلى جانب الحرفية الفنية للدراما بقايا تراجيدية عند شوقى وباكثير وأبى حديد

وعزيز أباظة وأمثالهم ، كما استعارت ملامح من المسرح التسجيلي عند عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور — أحيانا — ثم اتسعت حركة المزج والصهر والاستعارة فرأينا ملامح من صيغ المسرح الملحمي كما رأينا بعض تأثيرات المسرحية التجريبية ، ولذلك فقد تناولناها بالدراسة مع إيماننا بحاجتها إلى دراسة منفصلة مستقلة ، لكنا أردنا أن تكون معالم الصورة واضحة كاملة .

وربما كانت رحلة البحث عن اللغة الشعرية الدرامية هي الخط الأساسي الذي اعتمدناه في تتبع المسرحية الشعرية التي بدأت قبل ظهور الدراما الواقعية وصاحبت الدراما الذهنية فاستفادت من ذهنية أفكارها في الاهتمام بالقضايا وفي تذهين اللغة الشعرية التي سيطرت عليها الغنائية والتجريد .

وتوقفت الدراما الذهنية بميلاد الدراما الواقعية ، كما توقفت المسرحية الشعرية الذهنية الغنائية أيضا ، وأدرك كتاب المسرح الشعري — وهم من الشعراء — أنهم إذا أرادوا أن يقدموا مسرحاً شعرياً فلابد أن يتم هذا في اطار الجديد الذي جاءت به الدراما الواقعية ومن هنا حاولت المسرحية الشعرية الاقتراب من المسرح التسجيلي والمسرح الذي يتعرض أكثر للقضايا العامة وذلك من خلال شعر توافرت له عناصر درامية وذلك في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي ومسرح صلاح عبد الصبور .

وعندما حاولت المسرحية المعاصرة في مصر ان تخرج من دائرة الدراما الواقعية ، وتتجه إلى الاستفادة من حرفيات المسرح المعاصر في أوربا باتجاهاته المتعددة من رمزية وتعبيرية وملحمية ومسرح عبثي وغيرها وذلك في اطار الخروج من المحلية والواقع الاجتماعي اللصيق بنا إلى التعبير عن رؤيا أكثر شمولاً واتساعاً تحقق للمسرحية الشعرية تكنيكا متقدما أكثر مع مزيد من السعي للبحث عن لغة درامية .

ويستوى في هذا أن تكون هذه اللغة ذات ايقاع موزون أو أن تكون لغة ذات استخدام توظيفي شعري .

فأثبت مهدى بندق ومجيب سرور ومحمد عنانى وفوزى فهمى أن الشعر لابد وان يبرر وجوده دراميا ولايقتصر فحسب على أن يكون شعراً جيداً صيغ فى شكل درامى

وهكذا عبرت المسرحية مرحلة الشعر داخل المسرح حيث يمكن الاستمتاع بالشعر على حدة وبالمسرح على حدة ، ومرحلة المسرح من خلال الشعر والتى كثيراً ماعطل فيها الشعر المواقف الدرامية فى المسرحية ، إلى مرحلة الدراما الشعرية التى أكدت من ناحية قدرة الدراما الشعرية على أن تقدم للمتفرج مالاتستطيعه الدراما النثرية ، كما قدمت من الناحية الأخرى المرونة التى يستطيع بها الشعر أن يوحى بوقع الحديث العادى .

* * *



الباب الثالث

ما بعد الدراما



الثورة ضد الواقعية :

صاحبت الواقعية فى المسرح الغربى ظهور اتجاهات أخرى معارضة ، نشأ بعضها قبل الحرب العالمية الثانية ، وبعضها نشأ بعد الحرب امتداداً لهذه الاتجاهات التى كانت ضد الواقعية .

وربما كانت الرمزية والتعبيرية والملحمية هى أهم الثورات ضد الدراما الواقعية قبل الحرب الثانية [١] ثم ظهرت الواقعية المعدلة (التمسرح) ومسرح العبث والمسرح التجريبى بعد الحرب الثانية .

سعت هذه الاتجاهات الجديدة إلى البحث عن أسلوب جديد قادر على استيعاب رؤية الفنان المعاصر لعالمه والتعبير عن التجربة الانسانية التى تميز عصره ، تلك التجربة التى تشمل بالضرورة فكر العصر وعلومه ، بل وأيضا تكنولوجيته [٢] .

---

(١) د. رشاد رشدى : نظرية الدراما ، ص ٦٤ .

(٢) د. نهاد صليحة : المدارس المسرحية المعاصرة ، ص ٥ .

وكان هذا يعنى أن العصر يتطلب منهجاً آخر غير المنهج الواقعى ، ساهم فى تأكيد هذه الحاجة طبيعة العصر وعلومه ، فالعلم الحديث مثلاً أكد أن نتائجه كالطاقة الذرية — على سبيل المثال — يمكن استخدامها لأغراض شريرة كما يمكن استخدامها لأغراض خيرة . وليس من شأن العلم أن يحدد هذه الأغراض ، وهكذا تزايد ادراك الناس بأن مشاكل الانسان لايمكن حلها أو معالجتها بالعلم وحده — ومع تزايد هذا الادراك زاد الاعتقاد بأن ملاحظة مظاهر الطبيعة فى حد ذاتها لاتتضمن قدراً من الحقيقة يمكن الاطمئنان اليه أو الاعتماد عليه [1] .

لقد تعاونت ظروف الحضارة الغربية المعاصرة ، الاقتصادية والسياسية والاجتماعية مع منجزاتها الفكرية والعلمية فى تأكيد عدم صلاحية الأشكال الفنية التقليدية التى عاشت فى ظل الواقعية واستمدت منها مقوماتها ، ومن ثم الحاجة إلى أشكال جديدة غير الأنماط التقليدية الواقعية للشخصيات والأحداث [2] .

ولما كانت الواقعية اهتماماً خاصا بالايهام بالواقع من خلال العرض المباشر ، ركزت هذه الاتجاهات الجديدة والتى كانت ثورة ضد الواقعية على تمثل العالم النفسى الباطنى للإنسان ومايقدمه من رؤيا خاصة للأشياء ، أو على الأقل ايجاد صيغ جديدة للواقع تجعلنا على وعى تام بحركة الأشياء خارجنا بدلاً من محاكاة الواقع محاكاة حرفية . وهى فى تمردها على الواقعية تلجأ إلى المبالغة والخروج على سياق الزمن المألوف عند الناس وتشويه معالم الأشياء والأحداث كما تبدو فى الواقع الخارجى وغايتها أن تصور العالم كما يبدو لعقل الفنان أو عقل شخصية مسرحية [3] تصويراً اتسم أحيانا بالاضطراب والشذوذ وأحيانا بالتجريب وأحيانا بالبحث عن موضوعية يقظة .

---

(١) د. رشاد رشدى : نظرية الدراما ، ص ص ٢١٠ — ٢١١ .

(٢) Walter Stein : Drama, in Twentieth Century Mind, II, p. 417.

(٣) د. عبد القادر القط : من فنون الأدب ، المسرحية ، ص ٢٤٤ .

وهكذا سيطر على المسرح الجديد أسلوب البحث عن شكل صياغى جديد فشاع فيه الرمز والاشارات الغامضة والجو الشعرى والتفكيك فى السياق والمكان والزمان ، كما شاع الخروج على المنطق والنقلات المفاجئة .

* * *

على هذا النحو سعت الاتجاهات المسرحية الحديثة التى ثارت على الدراما الواقعية إلى التحلل من العناصر التقليدية للمحاكاة ، ومن الايهام بالواقع على السواء ، كما سعت إلى النظر فى الفصل بين المسرح والمشاهدين إذ ينبغى على المشاهد التأكد من أن مايراه فى المسرح يخالف الواقع فى وجوه كثيرة ، خاصة وأنه لم يعد خاضعاً لمنطق الحياة الواقعية ، فغاية المؤلف المسرحى أن يعرض القضية على المشاهد ، لا ليندمج فى جوها ويعيش مكان أبطالها ، بل ليفكر فيها وهو هادىء الأعصاب متيقظ الفكر يدرك فى كل لحظة أن مايراه على المسرح ليس إلا عرضاً مسرحياً للقضية أو الفكرة أو لأحداث ماضية »[1] .

هكذا تطورت الاتجاهات المسرحية الحديثة نحو تركيز الاهتمام بالفرد فى مسرح ذاتى ، يسميه نيكول « مسرح الفرد »[2] ، ويعتمد جاسكوين نفس المصطلح مضيفا اليه أنه إذا « كانت هناك للفرد مشكلة ، فمشكلته الآن هى انعدام الفعل . فمع الحقيقة المعلومة من أنه لم تعد هناك قضايا طيبة يحارب الفرد من أجلها فى شجاعة كمتنفس ومخرج له ، يصوره الكتاب المسرحيون اليوم كمخلوق واقع تحت ضغط شديد من روابطه العائلية والقوى الاجتماعية العريضة واحساس ملح بعدم الجدوى »[3] .

ومن هذا المنطلق جاء المسرح الجديد فى انتاج الثائرين على الدراما الواقعية وأشهرهم بريخت وايونسكو وصمويل بيكيت وجان جينيه وبيراندللو .

---

(١) Martin Esslin : Brecht, p. 110.

(٢) نيكول : المسرحية العالمية ، حـ ٥ ، ص ١٩ من الترجمة العربية .

(٣) الدراما فى القرن العشرين ، ص ٥٣ .

واستطاعت المسرحية الجديدة أن تقدم أبعاداً جديدة واضافات حقيقية للمسرحية المعاصرة .

كانت المضامين مقلقة ومختلفة عن مضامين الفترة الواقعية ، وكانت المشكلة كيف تعرض هذه المضامين .

رأى بريخت أن أساليب التفكير القديمة لم تعد تناسب احتياج العصر ، وأن التقدم التكنولوجى قد غير أشياء كثيرة من بينها علاقة الانسان بالانسان ، وأن هذا هو مايجب أن يهتم به المسرح الآن من حيث أنه يصور تلك العلاقة من ناحية ، ثم هو أيضا أداة لتعميق التطور الاجتماعى للإنسان .

وهذا يعنى بالضرورة أن يتخذ المسرح موقفاً نقدياً وذلك بأن يعرض الحقيقة أمام المشاهد تمكينه من أن يقف منها موقف المراقب المتأمل ، وليس موقف المشارك .

وعلى كاتب المسرحية أن يحول دائما بين حدوث التوحد بين المشاهد وحقيقة المسرح ، وأن يستخدم كل الوسائل الممكنة لكى يخلق عند المشاهد الشعور بالدهشة الذى يفصله مسافة عن خشبة المسرح ، فيستطيع بالتالى أن يرى الأوضاع الاجتماعية التى ألف أن يراها وقد أصبحت غريبة عنه ، وهذا هو مبدأ التغريب الذى قام عليه مسرح بريخت واستخدمته سائر الاتجاهات الطليعية بعد ذلك . إن جوهر العمل المسرحى كما تصوره بريخت هو الحكاية التى ترفض الذوبان والاندماج والتوهم بالحقيقة . وتقدم الحكاية فى شكل تحليلى يقوم المشاهد — من نقطة المراقبة — بالربط بين مشاهد المسرحية التى تمثل — أصلاً — وحدات مستقلة .

وتتكون العملية المسرحية عند بريخت من هذه الحكاية ومن الجمهور المستقل المستقبل ومن خشبة المسرح ، تلك الخشبة الموجودة قبل أن يأتى الجمهور ليؤدى وظيفته أمامها ، ثم من حرفيات المسرح التى يجب أن تتعاون

على ابراز مفهوم التغريب فى هذا المسرح الملحمى ، فالممثل يجب أن يكون نقط مُعلقا على الحدث ، فهو ليس تجسيداً للدور وإنما صورة ممكنة من صوره . والموسيقى ليست سوى وسيلة تشرح الحدث وتفسيره ، والأغنيات المتناثرة ليست سوى فواصل تستدعى مزيداً من التعليق . وهكذا كل شىء فى حرفية المسرح يجب أن يقوم بدوره فى خلق الوعى على الخشبة والموضوعية فى المشاهد [1] .

وما أشبه العملية المسرحية هنا ـــ كما يقول بريخت ـــ بمشاهدة المباريات الرياضية : « إن فساد جمهورنا المسرحى ناجم عن جهل كل من المسرح والجمهور لما يجب أن يجرى هنا على خشبة المسرح . أما فى قصور الرياضة ، فالأمر مختلف ، ذلك أن الناس وهم يبتاعون تذاكرهم يعرفون بالضبط حقيقة ماسيعرض عليهم ، وعندما يحتلون مقاعدهم فسيجرى هناك ما كانوا ينتظرونه .

إن مايجرى بالضبط هو أن الرياضيين يستعرضون وهم يشعرون بأقصى درجات المتعة قوتهم الخاصة ، يصحب كل ذلك شعور عال ودقيق بالمسئولية ، وبشكل يترك معه شعوراً يوحى بأنهم يفعلون ذلك بالدرجة الأولى من أجل متعة شخصية » .

ثم يتساءل بريخت « لا أدرى ؟ لماذا لايكون حتى للمسرح رياضته الجيدة » [2] .

هكذا يؤكد بريخت أنه فى الأعمال المسرحية الجديدة يعلن المسرح الملحمى وجوده على اعتباره الأسلوب المسرحى لعصرنا » [3] .

* * *

(١) انظر : فاروق عبد القادر : الثائرون على المسرح ، مجلة المسرح ، العدد الثانى ، فبراير ١٩٦٤ ، ص ٨٦ ، وانظر كذلك الفصل الرابع « النظريات والمضامين » من كتاب رونالد جراى : بريخت ، ص ٨١ من الترجمة العربية لنسيم مجلى .

(٢) برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمى ، ص ص ٩ ـــ ١٠ من الترجمة العربية .

(٣) المرجع السابق ، ص ٥٦

وفى مطلع الخمسينيات ارتبط اسم يوسكو Eygéne Ionesco باسم بيكت Beckett باعتبارهما أهم كاتبين لما سمى بالمسرح التجريدى الذى يتضمن العبث واللامعقول .

تقدم هذا المسرح الجديد من خلال أعمال كتابه نحو مزيد من التجريد بالبحث عن صورة الواقع داخل النفس اسقاطاً لأحلام الكاتب وقلقه ورغباته وتناقضاته الداخلية ، وهى مفردات تجمع رصيد الخبرة الخاصة إلى جانب جزء من خبرة المجموع ، أو كما يقول يونسكو : « إن عالمى هذا جزء من ميراث الأجداد لكل فرد من البشر نصيبه فيه »[1] .

قام هذا المسرح التجريدى الجديد فى أوربا انعكاساً لاحساس جيل مابعد الحرب الثانية بعبثية الوجود من حوله ، وبأن الأسس التى تقوم عليها حضارة العصر لاتبعث إلا على مزيد من الاحساس بالعبث ، وهكذا ازداد الاحساس بعبثية العصر أمام وعى الانسان بيأسه وهو يتعامل مع هذه الحياة التى تفقد كل يوم جزءاً من معناها .

قدم يونسكو وبيكيت وبيراندللو وأرثر ملر وتنيسى وبليمز وغيرهم مضموناً يمزج بين القلق والعبث فى شكل سعى إلى التمرد على الشكل المنطقى الذى قدمته الدراما التقليدية .

لقد أصبح الشكل التقليدى « خطأ فى نظر المسرح الجديد لأنه مفروض على الحياة وليس نابعاً منها ، ولذلك فالمسرح الجديد يقوم على الشكل الكيفى لا المنطقى » .

وهكذا عمل الشكل الجديد الكيفى على الغاء الشخصية بالمعنى المألوف ، وأصبح ايصال المعنى لايعتمد على « التسلسل المنطقى أو مطابقة الواقع أو مشابهته كما فى المسرح التقليدى ، أو الاقناع الفكرى كما هو الشأن فى مسرح

---

(١) Martin Esslin : The Theatre of The Absurd, p. 190.

بريخت ، وإنما أصبح ايصال المعنى متصل بالهزة الدرامية أو الانفجارات الشاعرية كما يقولون .

ومادام الشكل المنطقى غير موجود ، فالمسرحية لاتمثل قصة تتطور بقدر ماتمثل صورة ثابتة تعرض كصورة رمزية داخلية مثل صورة الحلم [1] .

وقدمت أعمال يونسكو وبيكيت وغيرهما « الحياة كأنها مكان يتعذر فهم حقيقته حيث يرى المشاهدون الأحداث من جانبها الخارجى المحض دون أن يدركوا معنى واضحاً لما يقع أمام أعينهم من أحداث ذات طابع غريب وكأنهم وافدون جدد إلى أرض غريبة لم يحسنوا لغتها بعد » [2] .

ووضعت هذه الأعمال هدفها الأول فى تفريغ جميع الأفكار والقضايا من جديتها واظهار عبثيتها بالتالى عن طريق تغيير شكل العرض المسرحى من ناحية وتحطيم الوظيفة الاجتماعية للغة من ناحية أخرى ، فالعالم كم مجهول من الظواهر العارضة التى تفتقد إلى منطق ، هكذا يتساءل كامو فى سخرية عبثية .

هى ذى أشجار أيضا ، وأنا أعرف ما لعودها من صلابة . هو ذا ماء وأنا أتذوق طعمه ، عطور العشب والنجوم هذه ، الليل ، بعض الأمسيات حيث ينفرج القلب ، كيف لى أن أنكر هذا العالم الذى أعانى قدرته وقواه ، ومع ذلك فإن علم هذه الأرض كلها لن يعطينى شيئا يؤكد لى أن هذا العالم لى ، فأنت تصفه لى وتعلمنى أن أصنفه ، وأنت تعدد قوانينه فأوافق فى عطش للمعرفة على صحتها . وأنت تكشف الغطاء عن آليته فيتنامى أملى . وأنت تعلمنى فى آخر الشوط أن هذا العالم الساحر والمزدان بالألوان ينحل إلى الذرة وأن الذرة نفسها تنحل إلى الألكترون . كل هذا حسن ، وأنا انتظر منك أن تكمل ولكنك تحدثنى عن نظام للكواكب غير منظور حيث تدور الكترونات حول نواة . وأنت تشرح لى هذا العالم بواسطة صورة ، فأدرك عندها أنك

---

(١) د. رشاد رشدى : نظرية الدراما ، ص ٢٤١ ، ص ٢٤٤ .

(٢) The Theatre of The Absurd, p. 189.

بذلك قد أتيت إلى الشعر ، وأيقنت أنى لن أعرف أبداً . هل سيكون لدى الوقت لكى أثور ؟ ستكون أنت قد بدلت النظرية ، وهكذا فإن العلم الذى كان ينبغى له أن يعلمنى كل شيء ينتهى إلى الافتراض .. فما حاجتى إلى مثل هذه الجهود »[1] .

لقد اتضحت حقيقة دكتاتورية العلم القائمة على الافتراضات المؤقتة والتى تحكمها درجة التقدم العلمى ، وأصبحت الحاجة ملحة إلى قوانين خاصة بالاستثناءات حيث يصبح لكل ظاهرة قانونها الخاص والقائم بذاته فلاتوجد قوانين عامة ثابتة ، هناك فقط قوانين خاصة فردية تحكم الظواهر الفردية .

وسعى المسرح التجريدى الجديد إلى تقديم هذا الاحساس بلا واقعية الواقع وعبثية محاولة البحث عن الحقيقة ، فحلت الأقنعة محل المكياج المسرحى ، وحلت اللوحات المكتوبة محل الديكور والاشارات المعبرة التى تسعى إلى تبريد اللغة أى تفريغها من محتواها الدلالى الاجتماعى محل لغة الأداء الواقعى حتى تتمكن من التعبير عن مناطق الوعى الجديدة ــ التى انشغل بها كتاب المسرح الجديد ــ فيما وراء العوالم المنظورة .

وهو ما لاحظه رولان بارت فى مقال له عن مسرح الطليعة الفرنسى من أن مسرح الطليعة الفرنسى هو فى المقام الأول مسرح للغة ، فقد أصبح الكلام نفسه مقدماً فيه كفرجة ، إلى جانب أنه ــ مسرح الطليعة ــ توجه بهجومه إلى تحطيم اللغة باعتبارها أكثر وجوه المنطق الانسانى الاجتماعى .

ويلخص بارت أشكال هذا التحطيم فى ثلاثة مظاهر متفاوتة الأهمية ، يتجلى الأول فى تبريدهم للكلمة بعد افراغها من كل معنى كأنها نابعة عن توالد ميكانيكى .

أما المظهر الثانى والأكثر براعة فهو فى تشويه منطق اللغة فتبدو الشخصية

---

(١) البير كامو : العبث ، ترجمة سالم نصار ، ص ص ٣٦ ــ ٣٧ .

وكأن كلامها ليس حياً تماماً وليس ميتا تماماً أيضا ، وإنما هو مجمد إلى حد ما ، وكأنه كان واقعياً ثم لم يعد كذلك .

أما ثالث مظهر لهذا التحطيم ، فهو أكثر فجاجة وربما أقل جدة رغم رواجه فيما بعد ، حيث تخصص فيه يونسكو ثم شاع بعده .

ويتلخص هذا المظهر فى المحافظة على منطقية التركيب اللغوى والقواعد وفى نفس الوقت تفتيت منطقية المعنى بواسطة ما يسميه أصحاب علم النفس بالاستدلال المفكك [١] .

* * *

الاتجاهات الطليعية التى ظهرت فى المسرح الغربى المعاصر إذن كثيرة ومتعددة ، إلا أنها تتفق جميعها فى الانتماء بسبب أو بآخر إلى واحد من الاتجاهين الأساسيين .

فإلى المسرح الملحمى ينتمى المسرح التسجيلى والتمسرح ومسرح المنوعات « الكباريه الأدبى » ، وإلى المسرح التجريدى ينتمى المسرح التعبيرى والمسرح الرمزى والمسرح السريالى والمسرح الوجودى والمسرح العبثى .

والذى لاشك فيه أن النجاح الذى حققه المسرحان الملحمى والتجريدى كان له تأثيره على المسرح العربى خاصة منذ ستينيات الازدهار .

فقد أدرك كتاب المسرح العربى الخطر الذى بات يهدد المسرح العربى فى ضوء الدراما الواقعية التى أصلها نعمان عاشور وتابع مسيرتها سعد الدين وهبه ولطفى الخولى ويوسف ادريس وغيرهم ، وهو خطر الدوران فى دائرة ضيقة ومغلقة ، فالواقعية على جدتها وضرورتها فى هذه الفترة الأولى من تطور المسرح المصرى الحديث بعد ظهور نعمان عاشور كانت قاصرة عن التعبير عن الانسان

---

(١) ترجمة رشيد بنانى : مجلة عالم الفكر الكويتية ــ المجلد السابع عشر ، العدد الرابع ١٩٨٧ ، ص ٢٠٥ .

كانسان بكل نوازعه المركبة ، كما كانت تهدد بأن تحصر الدراما المصرية داخل اطار واحد وهو التعبير عن تناقضات الواقع الاجتماعى والدعوة إلى اصلاحه على أهمية ذلك فى حد ذاته .

وكان لابد للخروج من هذه الدائرة الضيقة من أن تخرج الدراما المصرية عن اطار مسرح القضية والواقعية الاجتماعية وتتجه نحو التعبير عن رؤيا أكثر اتساعاً وشمولية » (1) .

ظهرت المحاولات الأولى للتمرد على الدراما الواقعية فى المسرح المصرى المعاصر مع منتصف الستينيات مزيجاً متداخلاً من المسرح الملحمى والمسرح التعبيرى وبعض حرفيات المسرح داخل المسرح والارتجال وذلك فى محاولات لطفى الخولى فى الأرانب ويوسف ادريس فى الفرافير والمهزلة الأرضية وتوفيق الحكيم فى ياطالع الشجرة ، ومالبثت الحركة أن اتسعت فى اتجاهات حاولت أن تبلور صيغة فنية لها ، وإن ظل المزج بين أكثر من اتجاه يمثل السمة الغالبة لدى كتاب المسرح المصرى فى جيل السبعينيات والثمانينيات وهو الجيل الذى اتضحت فى أعماله أكثر صورة التمرد على الدراما الواقعية فى اتجاهات ثورية جديدة تنتمى بشكل أو بآخر إلى واحد من صور التمرد على الدراما الواقعية فى المسرح الأوربى المعاصر .

ويمكننا أن نرى فى هذه الاتجاهات الجديدة صيغتين أكثر وضوحاً هما :

١ ــ المسرح الملحمى .
٢ ــ المسرح التجريبى .

وداخل الاتجاهين سنرى اتجاهات أخرى عديدة تكونت من التمازج بين أكثر من صيغة من صيغ اتجاهات المسرح الطليعى .

ففى المسرح التسجيلى سنرى المسرح الشعبى وتوظيف الصيغ التراثية فى

---

(1) د. سمير سرحان : المسرح المعاصر ، ص ٤٣ .

المسرح الشعبى وسنرى المسرح التسجيلى وسنرى التمسرح وكلها تعتمد أساساً على أصول المسرح الملحمى .

وفى المسرح التجريبى سنرى كل محاولات التجريب مثل المسرح التعبيرى والمسرح العبثى والمسرح الوجودى .

* * *

الفصل الأول

المســـرح الملحمى

ظهرت المسرحية الملحمية فى أوربا بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى فى احضان المذهبين الطبيعى والتعبيرى . .

كان المذهب الطبيعى للعقد الأخير من القرن الماضى أول خطوة نحو الملحمية ، فقد أدى التخفف من الصيغ الفنية إلى ظهور مسرحيات كثيرة كانت روائية أكثر منها مسرحيات محبوكة [1] ، كما أن التعبيرية التى وإن كانت قد انتهت آنذاك — كحركة أدبية — إلا أن هدفها الرئيسى وهو اصلاح المجتمع ظل قائما [2] .

بدأت آنذاك تظهر الدعوة إلى تحويل الدراما الواقعية إلى ملحمة فى أعمال مسرحية تستخدم البناء الملحمى الذى يتكون من قصة طويلة فى لوحات متعددة تستخدم العقل عن وعى للقضاء على الدراما بمسرحها الفردى .

وقد مهدت لهذا أعمال كثيرة حاولت أن تحقق هذا المفهوم ، مثل مسرحية آخر أيام البشرية لكارل كراوس النمسوى ومثل أعمال بسكاتور [3] ومسرحية

(١) أريك بنتلى : المسرح الحديث ، ص ٣٥٦ من الترجمة العربية .

(٢) د. رشاد رشدى : نظرية الدراما ، ص ١٨٦ .

(٣) انظر بنتلى : المسرح الحديث ، ص ص ٣٥٦ — ٣٥٧

برونين « حملة إلى القطب الشمالى » ومسرحية فتيان أنغولشتارت للكاتبة الألمانية فليسر ماريلويزا Flesser Marieluise .

وقد مهدت أعمال بسكاتور — كما يقول أريك بنتلى — الطريق لبرتولد بريخت (١٨٨٩— ١٩٥٦) الذى رأى أن المسرح الدرامى قد استنفذ أغراضه ولم يعد اليوم صالحاً ، بل أصبح عاجزاً عن احداث أى تأثير ، كما أن اصلاحه لايمكن أن يحقق الانسجام المسرحى المطلوب ، فهو لن يستطيع أن يتناسب مع تطور الانسان المعاصر .

يقول بريخت محللاً المسرح الدرامى وضرورة المطالبة بايقافه لايجاد مسرح ملحمى جديد : « الدرامى يعنى المتهور والملتهب والمتناقض والديناميكى . فما حقيقة هذا الشكل الدرامى وما معناه ؟ كل ذلك يرى بوضوح عند شكسبير . انه يطور خلال أربعة فصول كل العلاقات الإنسانية للفرد المتوحد العظيم (لير — عطيل — مكبث) مع العائلة ومع الدولة ، ويدفع به إلى أرض خراب ، إلى عزلة كاملة ، حيث يتعين عليه أن يظهر نفسه عظيماً فى سقوطه وهو أسلوب يؤدى إلى اخضاع جميع مراحل الدراما للمرحلة الأخيرة ، إلى جانب أن هذه الدراما تتسم بالطابع البربرى « فالعبارة الأولى فى المأساة موجودة فقط من أجل الثانية ، وكل العبارات من أجل الأخيرة . أما معناها — الدراما — فيدور حول المعاناة الفردية العظيمة . يجب على العصور المقبلة أن تسمى هذه الدراما دراما لآكلة لحوم البشر »[1] .

أحس بريخت أن الدراما الفردية السابقة لم تعد متلائمة مع عصرنا ، وأننا « بحاجة إلى تأليف دراما لاتحتاج إلى أن يؤمن بها أحد . وهذا لايعنى طبعا أنها ستكون دراما بعيدة عن الواقع وخيالية بشكل مطلق ولايربطهاشىء بالحقيقة . إنها ببساطة دراما غير مضطرة لأن تبنى حساباتها على إيمان المشاهد بها أو أن

(١) بريخت : نظرية المسرح الملحمى ، ص ٣٤ من الترجمة العربية .

تكون متوقفة عليه ــ بكلمة ــ أننا بحاجة إلى دراما تضع فى حسابها نقد مشاهدها وتستعين بهذا النقد »[1] .

وربما كانت نظرية بريخت عن الاغتراب Alienation Effect هى أهم ملمح فى مسرحه أقام عليه مفهومه للدور الاجتماعى للمسرح رؤية وصياغة . فقد هدف بريخت به إلى التغيير وتحقيق تكاملية الانسان وذلك « من خلال توظيف اجتماعى يحدث وعياً اجتماعيا لدى المتفرج ، وذلك بمساعدته على أن ينتقل إلى أيدلوجيا جديدة من خلال الوعى بالاغتراب ، ومن ثم التغيير[2] ويتم ذلك عند بريخت بالعمل على عزل المتفرج عن المسرح حتى يتمكن من ممارسة التفكير النقدى .

وهكذا وضعت المسرحية الملحمية مسافة ملحوظة بين المتفرج والعرض ، فألغت بهذا العلاقة التقليدية القائمة بينهما فى ظل المسرح الأرسطى والدراما الواقعية على السواء حيث لم يعد هناك مجال للتعاطف بين المشاهد والشخصية .

« وتأسيساً على ذلك فإن برشت عندما يعالج قصة ما ، يقدمها بشكل يحث المتفرج على أن يسأل عما يحدث فى مجتمعه وفى علاقاته السياسية والاقتصادية والطبيعية ، وعما أوصله إلى حالة من عدم القدرة على عمل هذا أو ذاك ، أو حالة يكون فيها مرغما على عمل شىء ضد ارادته .

ونظرياً يأمل برشت أنه عند هذا الحد الذى يسأل فيه المتفرج هذه الأسئلة يكون قد قرر بعد مغادرته المسرح أن يمارس تفكيره النقدى فى حياته اليومية ، ويكون من شأن هذا التفكير أن يضعه فى موقف يمكنه من القيام بعمل سياسى للتغلب على مساوىء المجتمع وتغييره تغييرا جذرياً »[3] .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٤٩ .

(٢) انظر ، منى سعد أبوسنة : الاغتراب فى المسرح المعاصر من خلال مسرح برتولد بريشت ، مجلة عالم الفكر ، المجلد العاشر ، العدد الأول ، ص ١٥٠ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٥٥ .

وهكذا لايرضى المسرح الملحمى البريختى أن يكون مجرد تعبير عن الواقع ، بل يسعى إلى أن يعطى لهذا الواقع معنى من خلال رؤية مركبة ذهنية وعاطفية معاً ، ولهذا كان مسرحه مسرحاً للوعى ، الوعى القائم بين المشكلة وحلها . والوعى القائم فى العلاقة الشاملة بن الانسان والفنان ، ثم الوعى القائم أيضا بين النص والحرفيات الآلية للعمل المسرحى

* *

والذى لاشك فيه أن مسرح بريخت الملحمى قد لاقى استحسانا وقبولاً ملحوظاً بين المثقفين وكتاب المسرح والمشتغلين به فى فترة الستينيات فى مصر وهى الفترة التى شهدت ازدهاراً ملحوظاً فى المسرح من ناحية ، كما شهدت مداً اشتراكيا مسيطراً على أجهزة الاعلام وأهمها المسرح — آنذاك — من ناحية أخرى .

وفى هذا يقول نعمان عاشور « مسرح الستينيات بهذه الصفة ، وجد كمنبر للدعوة الاجتماعية وعلى يد كتاب الأربعينيات ذوى المتجه اليسارى ، خاصة بعد أن اتجهت الدولة رسميا على بداية الستينيات للأخذ بمبادىء الاشتراكية العلمية » [1] .

« فقد اكتسب مسرح الستينيات فى مضمونه ما كان قد تبلور لدى كتابه وكلهم من نتاج فترة الأربعينيات من آراء ومضامين وحقائق ومذاهب وتطلعات سياسية واجتماعية كانت فى مجموعها وصلب جوهرها يسارية المنزع وتقدمية التوجه » [2] .

وقد وجد هؤلاء الكتاب والمثقفون مايؤكد مضمونهم لدى الكاتب الاشتراكى الألمانى بريخت فوصفوه بأنه باحث عن أيدلوجية جديدة وثورية بناءة فى سبيل فلسفة لمجتمع جديد أفضل » [3] .

(١) المسرح والسياسة ، ص ٥٠ .

(٢) نفس المرجع .

(٣) انظر تقرير عن مسرح الجيب / مجلة المسرح ، يوليو ١٩٦٦ ، ص ٢٧١ .

ورأى مدير مسرح الجيب فى منتصف الستينيات وهو المخرج كرم مطاوع أن « بريخت هو أفضل من يقدم على خشبة مسرح الجيب لما قدمه من ثورية على المسرح كعرض وتكنيك ، ولما أسقطه على المسرح من وظيفة اجتماعية ، وهاتان الخصيصتان هما الركيزتان اللتان يقوم عليهما مسرح الجيب »[1].

كانت ظروف الستينيات اذن ممهدة لقبول المسرح الملحمى البريختى بمضمونه وشكله . فالمضمون الايدلوجى الاشتراكى كان هو مايبحث عنه مثقفو الستينيات فى العالم العربى ، والشكل الجديد كان المطمح للخروج من الدائرة الضيقة التى وجد كتاب الدراما الواقعية أنفسهم فيها

فترجمت أعمال بريخت فى ملحق مجلة المسرح التى كان يرأس تحريرها آنذاك الدكتور رشاد رشدى ، كما قدمت سلسله مسرحيات عالمية والتى كان يشرف عليها الدكتور محمد اسماعيل الموافى بعض أعمال بريخت ، وكذلك بعض أعمال المسرحى التسجيلى بيتر فايس ، وذلك إلى جانب الدراسات العديدة التى قدمتها مجلة المسرح فى اعدادها عن « المسرح الملحمى » وعن بريخت لعدد من الكتاب والنقاد منهم سعد أردش وصبحى شفيق وفاروق عبدالوهاب والدكتور عبدالغفار مكاوى وغيرهم .

وهكذا كانت الستينيات العصر الذهبى للمسرح الملحمى فى مصر وفى عالمنا العربى . فالتيارات فى المسرح العربى المعاصر مثل مسرح السامر ومسرح الفرجة والمسرح الاحتفالى وغيرها تحمل بعض السمات البريختيه ، وتعد صوراً للتجاوب العربى مع المد البريختى العالمى ، ذلك أن ظروف عالمنا العربى كقضية المصير العربى والاهتمام بقضية الحرب والسلام ودور الأمبريالية العالمية فيهما والظروف الاقتصادية ونقد السلبيات ، بل ونقد الذات العربية ، أدت إلى المزيد من الاهتمام بتجارب المسرح الملحمى لدعوة الجمهور العربى للمشاركة فى قضاياه وإلى المزيد من الصحو الثقافى والفنى ... فكان الاتجاه إلى المنهج البريختى فى المسرح تأليفاً واخراجاً ــ بلاشك ــ طلبا ليقظة المشاهد ووعيه

(١) نفس المرجع ، ص ٢٧٢ .

بالقضايا المصيرية التى تعنيه وكسر الحائط الرابع لاشعار المشاهد أنه مشارك فى الحدث وأن مايدور على خشبة المسرح لابد وأن يتخذ موقفاً منه »[1].

ولم يكتف المسرح العربى بعد الستينيات بالوقوع تحت تأثير الملحمية فقط ، بل نراه يسعى إلى الاستفادة من الاضافة التى أحدثها بيتر فايس فى مسرحه التسجيلى فتحول المسرح فى عدد من العروض إلى أداة تعليمية تتطلب من المشاهد التقييم والحكم والعمل على اتخاذ موقف بغية التغيير .

ومما ساعد على قبول المسرح الملحمى وبالتالى تأثير منهجه وتكنيكه آنذاك على المسرح المصرى الذى كان مشغولا بالبحث عن صيغ مسرحية جديدة ، أنه بدأ مسرحاً مألوفاً للمشاهد العربى ، فكسر الايهام ومشاركة المتلقى والتغريب بمفهومه البريختى أمور مألوفة فى الأشكال الشعبية للمسرح العربى فى مسرح المحبظين وفى السامر الشعبى وفى مسرح السيرك وفى خيال الظل وفى سائر ألوان المسرح الشعبى العربى الذى كان حريصا على وجود مسافة بين الممثل والمتفرج تلغى الايهام بواقعية مايحدث على خشبة المسرح ، فتدعوه بالتالى إلى المشاركة فى الحكم بعد أن يكون قد اتخذ موقفاً مما يدور أمامه فى اللعبة المسرحية .

* * *

وهكذا اكتسب المسرح الملحمى والمسرح التعليمى فى الستينيات احترام المنظرين والمثقفين الذين أدركوا أهمية مسرحه السياسى والتعليمى فى تنوير المشاهدين[2] . وبدا تأثيره على كتاب المسرح فى مصر بدرجات متفاوتة وهى سمة أدبنا العربى المعاصر بشكل عام فى تمثل المذاهب والاتجاهات الأدبية فيما نسميه بالتصرف فى أوجه القول .

---

(١) د. أحمد العشرى : المسرحية السياسية فى الوطن العربى ، ص ٧٤ .

(٢) د. أحمد العشرى : المسرحية السياسية فى الوطن العربى ص ٧٦

فقد تأثر بالمسرح الملحمى كتاب كثيرون منهم عبد الرحمن الشرقاوى ونجيب سرور ورشاد رشدى ويوسف ادريس ومحمود دياب وعبدالعزيز حموده ونبيل بدران والفريد فرج وغيرهم ، وتمثل هؤلاء الكتاب بعضاً مما طرحه بريخت وبيتر فايس فى مسرحيهما ، ولكن يبقى بعد ذلك لكل منهم مذاقه الخاص وحريته فى الأخذ والهضم والتمثل مما يجعل من مسألة التقسيم مسألة تعسفية أحياناً .

لكنا بشكل عام سنحاول أن ندرس هذه الملحمية فى المسرح المصرى المعاصر من خلال مراحل بدأت بالمسرح الشعبى وتوظيف التراث فى شكل درامى متحرر ، ثم تطورت إلى مسرح أقرب إلى الملحمية وانتهت إلى مسرح تسجيلى .

* * *

المسرح وتوظيف التراث :

١ - يوسف ادريس والدعوة إلى مسرح الاحتفال والمشاركة :

اتجه يوسف ادريس فى سبيل البحث عن صيغة مصرية جديدة إلى المسرح الشعبى بحكاياته ومفاهيمه عن الحياة والانسان وذلك بقصد استخلاص « موقف فنى خاص يتلاءم مع محاولتنا الشاملة للبحث عن شخصية خاصة بنا ، ويستجيب للحنين الكبير الكامن فى أعماقنا إلى أن يكون لنا جذور تربطنا بتراثنا العاطفى والروحى »[1] .

فإذا لم يكن المسرح قد وجد عند العرب بشكله الاصطلاحى المعروف ، فهذا لم يمنع من توافر عناصره أو عدد منها على الأقل .

هكذا « طمح يوسف ادريس إلى أن يخلق مسرحاً مصريا ومسرحيات

(١) رجاء النقاش : فى أضواء المسرح ، ص ٩٤ .

مصرية ، فكتب الفرافير عام ١٩٦٣ وقصد بها أن تتناول حياتنا بالأسلوب المسرحى الشعبى ، مطوراً إلى المستوى الذوقى والجمالى والمفهومات الفنية والعالمية » [1] .

رأى يوسف ادريس فى سلسلة المقالات التى كتبها بعنوان « نحو مسرح مصرى » وجعلها مقدمة لمسرحية الفرافير — وكان قد نشرها قبلاً بمجلة الكاتب — أن الفرفور « مثال صادق للبطل الروائى المصرى ، الحدق ، الذكى ، الساخر ، الحاوى داخل نفسه كل قدرة على الزيبق وكل مواهب حمزة البهلوان » .

وكان الفرفور أو الزرزور — أحيانا — يقوم فى كوميديتنا الشعبية فى المسرح المرتجل بالدور الرئيسى « الذى تدور حوله الرواية وبمواقفه وآرائه وحركاته يضحك الناس بحيث يتضح لنا فى النهاية أن الأدوار الأخرى ليست سوى مناسبات (تفرش) لفرفور جمل حواره أو سخريته » [2] .

والواقع — كما يرى يوسف ادريس — أن هذا الفرفور لم يكن مجرد ممثل فى مسخرة شعبية بقدر ما كان من ناحية أخرى « ظاهرة اجتماعية موجودة فى كل زمان ومكان ، وتستطيع إذا مافحصت ألفاً أو ألفين أن تجده ، ذلك الإنسان الساخر بسليقته وبطبعه ، ذلك الذى لايتصيد الانفعال ولايدعى ماليس فيه . إنه مضحك ومهرج وحكيم وفيلسوف فى نفس الوقت » [3] ، « يأتيه الناس متعبين ، فيتولى بقدرة خارقة غسل أرواحهم وتطهيرهم بلسانه وبذراعيه وبجسده وبكل الطاقة المحشودة داخله . ينطق فيحسون جميعاً أنه يتكلم باسمهم ، وأنه ليس صوته وحده ، ولكن صوتهم جميعاً إذا أرادوا التحدث » [4] .

---

(١) د. على الراعى : المسرحية فى الوطن العربى ، ص ١٠١ .

(٢) يوسف ادريس : نحو مسرح مصرى ، الفرافير ، ص ص ٣٦ — ٣٧ .

(٣) نحو مسرح مصرى ، ص ٣٧ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٣٨ .

وبهذا يكون فرفور قد حقق هدفه الأعظم بأن ترك فى كل منا جزءاً فرفوريا يراقب ويتذوق ويضيق ويسخر » ، ويرى يوسف ادريس أنه على « أساس هذا الجزء الساخر وليس على أساس ضميرنا الجاد نمتنع عن أشياء وتتفتح آفاقنا على أوضاع ونقبل على الحياة مرة أخرى ونحن أكثر وعياً باخطائنا وأكثر تواضعاً وأكثر حباً للآخرين »[1] .

وهكذا حدد يوسف ادريس خصائص مسرح المشاركة ودوره الوظيفى فى حياة الجماعة ، فالمسرح كما يقول يوسف ادريس من خلال شخصية المؤلف فى مسرحية الفرافير « احتفال ، اجتماع كبير ، مهرجان ، ناس كثير ، ناس ، بنى ادمين ، سابوا المشاكل بره وجايين يعيشوا ساعتين ثلاثة مع بعض ، عيلة انسانية كبيرة اتقابلت وبتحتفل ، أولاً لأنها أتقابلت ، وثانيا أنها ح تقوم فى الاحتفال ده بمسرحه وفلسفة ومسخرة نفسها بكل صراحة ووقاحة وانطلاق ، عشان كده مافيش فى روايتى ممثلين ولا متفرجين . أنتم — للمشاهدين — تمثلوا شوية والممثلين يتفرجوا شويه ، وليه لا ، اللى يعرف يتفرج لازم يعرف يمثل »[2] .

لقد أراد يوسف ادريس أن يحقق مفهوم التغريب الملحمى بوسيلة مصرية ، فرأى فى الاندماج والمشاركة مايعين فى النهاية على اتخاذ الموقف الذى يجب أن يتخذه المتفرج فى المسرح الملحمى من خلال المسافة الفاصلة بين العرض والمشاهد .

فالتغريب والاندماج فى مسرح الفرجة — وكلاهما رفض للتوهم الواقعى بواقعية مايحدث فى المسرح — وسيلتان لتحقيق اليقظة المستمرة بالعملية التمثيلية .

وسوف تعتمد الصيغة الملحمية فى المسرح المصرى المعاصر كثيراً بعد فرافير

---

(١) نحو مسرح مصرى ، الفرافير ، ص ٣٩ .
(٢) الفرافير ، ص ٧٦ .

يوسف ادريس على الاندماج والمشاركة فى مسرح الفرجة لتحقيق نفس النتيجة التى طمح إليها بريخت من حديثه عن التغريب ، وهو الغاء الايهام بالواقع تمكين المشاهد من اتخاذ موقف من القضية المطروحة فى مشاهد تكون بمثابة حيثيات فى تشكيل هذا الموقف .

* * *

أراد يوسف ادريس من مسرح المشاركة تطبيق نظرية المسرح ظاهرة معدية ولذلك حاول أن يقدم مسرحاً يتحد فيه الأداء بالفرجة فى اللعبة المسرحية ، « فيصبح المتفرج فى لحظة ما من لحظات العرض المسرحى هو والممثل سواء [1] ، وينهار الحاجز بين الخشبة والصالة ، وتضم الكل وحدة فنية واحدة ، الكل فيها مؤد ومتفرج » [2] ، ولكنه لم ينجح سوى فى ايجاد شكل منصوص عليه من أشكال التمسرح وذلك باجلاس بعض الممثلين فى صالة المشاهدين .

كذلك أراد يوسف أدريس أن يقدم مسرحاً مصرياً لايعتمد على أصول أوربية « فلا يكفى لايجاد مسرحنا المصرى أن نعثر على الموضوع المسرحى المصرى ، وإنما يجب أن نخلق لهذا الموضوع الشكل المسرحى النابع منه والملائم له والذى يستطيع ابرازه وتقديمه إلى أبعد وأوسع مدى » [3] ، ومن هنا لجأ إلى شخصية فرفور فى المساخر الشعبية باعتباره أصلاً مصرياً لمسرح المشاركة من ناحية ، وباعتباره محوراً تبنى حوله مسرحية لها أركانها وقواعدها الخاصة والتى لايهم فيها أن تتفق أو تختلف مع المسرح الأغريقى أو المسرح الأوربى .

---

(١) يجب الالتفات إلى أن هذا الاندماج غير التوهم بالواقع فى المسرح الواقعى ، فاندماج الجميع هنا كما أشرنا من قبل يعنى اندماج الجميع فى التمثيل ، وهو عكس التوهم فى الواقع الذى يعنى أن مايحدث على خشبة المسرح هو واقع الحياة ، فالمشاركة هنا تصبح مشاركة فى الواقع لا فى التمثيل كما هو الشأن فى المسرح الاحتفالى .

(٢) د. على الراعى : المسرحية فى الوطن العربى ، ص ١٠٢ .

(٣) نحو مسرح مصرى ، الفرافير ، ص ٥١ .

ولكنه – كما سنوضح – لم يستطع الخروج من دائرة المسرح الغربى ، فقد استخدم الفرفور ومناقشة قضيته فى صياغة هى مزيج من حرفيات المسرح الملحمى والمسرح داخل المسرح والمسرح الارتجالى .

* * *

اتجه يوسف ادريس إلى تحقيق حالة تمسرح بدمج خشبة المسرح بصالة المتفرجين ، ساعياً بهذا إلى تحقيق وحدة ادماج ومشاركة بين الممثلين والجمهور وذلك باشراك الجميع فى حفل رقص وغناء مشترك حتى تصل الجماعة إلى الحد الأدنى من الانسجام والنشوة على حد تعبير الكاتب « تلك التى يحس فيها الانسان أنه أصبح على اتصال تام بغيره وبالجماعة والطبيعة والكون .

وعند هذه اللحظة لايصبح ضرورياً أن يغنى المرء بنفسه كى يمضى قدماً فى طريق متعته الفنية ، ولكن لحظتها يستوى عنده أن يغنى (أى يرسل) أو يسمع (أى يستقبل) وأن يرقص هو أو يتفرج على رقص غيره »[1] .

وهو قريب من التمسرح فى المسرح الصينى واليابانى ومن بعض نتائج المسرح الملحمى .

ويبدو أن يوسف أدريس أراد أن يقدم صيغة مصرية لمسرح بريخت الملحمى الذى كان يلقى رواجاً وقبولاً من المثقفين العرب آنذاك[2] .

استخدم يوسف ادريس شخصية فرفور المهرج فى المسرح الشعبى ليعرض قضيته الفكرية ذات البعد الواقعى ، وهى مشكلة العلاقة بين الانسان والانسان

---

(١) نحو مسرح مصرى ، الفرافير ، ص ٥٧ .

(٢) ناقشنا من قبل العلاقة بين التغريب فى المسرح الملحمى وبين الادماج والمشاركة فى المسرح الاحتفالى .

ولماذا تتطلب قوانين الحياة أن يكون هناك سيد ومسود أو سيد وفرفور ، وهل يمكن أن تحل هذه المعضلة ، وكيف ؟ .

فى الجزء الأول قدم يوسف ادريس العلاقة الواقعية بين السيد والفرفور ، فالسيد يأمر والفرفور يطيع بلا مناقشة ، فإذا قربنا من نهاية هذا الجزء يصاب الفرفور بحالة تمرد تجعله يأخذ موقف الرافض من سيده وأوامره :

السيد: أنت اتجننت يافرفور ... يا ولد أنا بأمرك انك تستنى .

فرفور : وبتأمرنى ليه .

السيد : أنا سيد .

فرفور : وأنت سيد ليه ؟ وسيد على ايه ، وليه أنت تبقى سيد ليه ؟ أنا لا أعرفك ، ولا لى أسياد ... أنا ماشى خلاص ...

(ويغادر المسرح مخترقاً الجمهور) .

السيد : يا ولد يا فرفور .

فرفور : أنا مشيت خلاص .

السيد : والفصل التانى ياوله .

فرفور : أنت حر فيه ، أنت واللى عملك سيد »[1] .

ويحاول الاثنان ، الفرفور والسيد فى الجزء الثانى من المسرحية أن يجربا الحلول الممكنة ، فمرة يعمل فرفور سيداً ويعمل السيد فرفوراً ، ومرة يعمل الاثنان سيدين ، لكنهما يفشلان فى تنظيم العلاقة بينهما وأخيراً ينتحران .

ولأن ماينظم العلاقة بينهما قانون الطبيعة الذى يحكم العلاقة بين الأجسام وفق قوانين الكهرومغناطيسية ، لذلك ظل السيد سيداً بعد موته

---

(1) الفرافير ، ص ١٣٨ .

ومركزاً للاستقطاب ، وظل الفرفور فرفوراً أقل وأخف من السيد فانطلق يدور حول السيد فى حركة دائرية إلى مالانهاية :

السيد : مين قال زينا زى بعض ... أنت مش شايف هنا إن كل حاجة بتلف حوالين حاجة . زى هم مابيلفوا ، احنا كان حانلف .

فرفور : احنـــا .

السيد : انت بالذات اللى حاتلف حواليه .

فرفور : وبالذات أنا ليه ... عشان فرفور يعنى .

السيد : لأ ، عشان أخف . القانون هنا إن الأخف يلف حوالين الأتقل ، فأنت حاتلف حوالى [1] .

* * *

القضية المطروحة للمناقشة هنا قضية فكرية بالدرجة الأولى ، ومن الممكن أن تأخذ بعداً واقعياً من خلال النظرة البيروقراطية للعلاقة بين الانسان والانسان من خلال منظور المحكوم والمتحكم .

ويوسف ادريس فى طرحه لهذه القضية إنما يصدر عن تأثير خاضع لنظرته الواقعية التي تنطلق من الواقعية النقدية إلى محاولة التماس مع الواقعية الاشتراكية ولهذا لانتعجب كثيراً عندما تصادفنا مثل هذه الخطب التى يعرض فيها فرفور مأساة العلاقة بين الانسان والانسان .

• فرفور : أهم من أننا نعيش ، إننا نعرف عايشين ليه ، وأهم من ليه إننا نعرف حانعيشها ازاى .

زوجة السيد : زى الناس ماهى عايشاها .

فرفـــور : وانتى عارفة الناس عايشاها ازاى

(١) الفرافير ، ص ص ٢٠٩ ـــ ٢١٠ .

روجة السيد . زى ماطول عمرنا عايشنها

فرفـــور : وعارفه طول عمرهم عايشنها ازاى ؟ فوق بعض ، بالطول كده . كل واحد شايل التانى . كل سيد فوقه سيد وكل فرفور تحته فرفوردجوزك السيد ده ، واللاسيدك المجوز فوقه سيد يعنى فرفور زى تمام . وأنا تحتى فرفور ، يعنى أنا راخر ... تصدقى ماتصدقيش سيد . احنا ٣٦٠٠ مليون بنى آدم عاملين عمود بالطول كده ، كل واحد شايل واحد ، وكل واحد عايز يوقع اللى شايله ويفضل متسمر فوق اللى تحتيه وحياة خالتى نبوية احنا من يوم مانقينا شعوب وقبائل واحنا كده .

زوجةفرفور: وكدا ماله ، ماله كده ؟ عيبه ايه يا أبولسان متبرى منه ؟

فرفـــور : عيبه ياوليه أننا مفعوصين وتعبانين وزعلانين ومش عارفين ليه، عيبه ان الواحد مناحاسس انه مش عايش فى الدنيا ، إنما عايش وشايل الدنيا كلها فوق اكتافه ... الخ المشهد [1] .

* * *

أراد يوسف ادريس أن يقدم هذا المضمون المألوف بالنسبة لموقفه العام من خلال شكل مسرحى يسعى إلى تقديم صيغة مسرحية مصرية ، فاعتمد على صيغ عديدة من المسرح الغربى أوضحها الصيغة الملحمية .

وقد لاحظ النقاد هذا من قبل فقال رجاء النقاش وهو بصدد حديثه عن المسرحية : « إن كل جديد فى المسرحية قد سبقه اليه كتاب غربيون ، فليس جديداً على المسرح الغربى عدم استخدام الستائر بين الفصول ، وليس جديداً على المسرح الغربى تلك المحاولة لازالة الفاصل بين الجمهور والممثلين ، وأهم نموذج يمكن الاشارة اليه هنا هو بريخت فى مسرحه ، فهو يخلق علاقة مباشرة

(١) الفرافير ، ص ١٩٦

بين الممثل والجمهور حيث يخاطب الممثلون الجمهور ، ويتجهون اليه وهناك أيضا فكرة الاغتراب عند بريخت وهى فكرة أساسها اشعار الجمهور أنه فى مسرح حتى لاينسى ذلك أبداً . وذلك حتى لايندمج الجمهور مع النص بطريقة تنسيه أهمية التفكير فى النص فالمهم فى هذا النوع من المسرح هو اثارة التفكير ، ودفع عقل المتفرج إلى العمل ، إنه فى كل لحظة يوحى إلى المتفرج أنه فى مسرح وأن المسرحية هى محاولة لحل مشكلة ، كما تعددت صور الاغراب وكسر حدة الايهام بين المتفرج والممثل ، كل هذا هدفه ايجاد دور فكرى للجمهور ، فى المسرحية حتى لاينسى نفسه ، وحتى لايكف عن التفكير والمناقشة والمشاركة فى البحث عن حلول لما يعرض أمامه من مشكلات . وهذا هو نفسه أسلوب بريخت .... وهذه هى حقيقة الشكل الفنى فى الفرافير » (١) .

* * *

لم ينجح يوسف ادريس فى تقديم الصيغة المصرية للمسرح كما أرادها فى مقالاته التى أشرنا اليها ، فلم يقدم لنا شكلاً مختلفاً عن الشكل الغربى ، لكنه مع هذا كان بداية التوجه للثورة على الدراما الواقعية . صحيح لم يستطع أن يتخلص منها كلية خاصة فى المضمون ، إلا أنه قدم تجربة جديدة فتحت الأذهان إلى أن الدراما الواقعية لم تعد صالحة ، وأن الواقع المسرحى أصبح بحاجة إلى مضامين جديدة وشكل جديد بالتالى ، وهو ما أكده بعد ذلك رشاد رشدى والفريد فرج ومحمود دياب وأبو العلا السلامونى وسمير عبد الباقى ويوسف الحطاب وغيرهم من كتاب المسرح الذين اعتمدوا على توظيف الصيغ الشعبية فى التراث لتقديم مسرح مزج بين الدراما الواقعية والملحمية فى مسرح رشاد رشدى ثم اتجه إلى الملحمية أكثر فى مسرح الفريد فرج ومزج بين

---

(١) رجاء النقاش ، فى أضواء المسرح . ص ١١٠ وما بعدها

الملحمية والتسجيلية فى أعمال السلامونى وسمير عبد الباقى وأمثالهما هذا إلى جانب أن هذه الصيغ التى اقتربت بشكل أو بآخر من المسرح الملحمى قد استعانت أيضا بملامح وصيغ من سائر الاتجاهات الطليعية ، خاصة التمسرح والارتجال .

* * *

٢ ـــ رشاد رشدى وتوظيف التراث :

تابع رشاد رشدى تأكيد الشكل الذى قدمته مسرحية الفرافير ، وهو الشكل الذى يجمع بين حرفيات أكثر من مسرح ، فالرؤية فى الغالب تنتمى إلى الدراما الواقعية والشكل يسعى إلى تطوير الدراما الواقعية بالتعامل مع صيغ تراثية من خلال مفهوم محدود للمسرح الملحمى .

قدم رشاد رشدى هذا الشكل الجديد فى مرحلته الثانية ، وهى المرحلة التى شملت مسرحياته التى صدرت منذ منتصف الستينيات وتضم : خيال الظل ـــ اتفرج ياسلام ـــ حلاوة زمان ـــ بلدى بلدى ـــ نور الظلام ـــ وحبيتى شامينا .

فى هذه المسرحيات حاول رشاد رشدى أن يزاوج بين الرمز والواقع بالربط بين التاريخ والأسطورة وبين ملامح عصرية واقعية .

فى مسرحية « اتفرج ياسلام » ، قدم رشاد رشدى دراما واقعية سياسية من خلال توظيف حرفية مسرح خيال الظل والراوى والحكواتى . ومن السهل ادراك هذا المزج بين الواقعية فى التوصيف الذى يقرب من حالة الاندماج فى الواقع المقدم ، وبين حالة من حالات المسرح داخل المسرح من خلال الراوى وبابات خيال الظل منذ بداية المسرحية فى وصف الكاتب للمشهد ثم دور الراوى والحوار بينه وبين بعض الشخصيات :

« الوقت الساعة العاشرة صباحاً ـــ ميدان من ميادين القاهرة ، فى عصر المماليك . فى الجانب الأيسر قهوة الشعراء وفوقها بيت سعيد صاحب القهوة . إلى جانب القهوة محكمة وفوقها بيت قاض القضاة الشيخ عثمان حمزة ، وفى الجانب الآخر بيت أبو المعاطى وأخوه سيد ، وإلى جانبه دكان الأسكافى أبوخاطر وإلى جانبه دكان الحلاق ...

يرى سعيد الشاعر واقفا وحوله أبو خاطر وبعض الأشخاص كأنهم فى بروفة مسرحية . عبد العال الحلاق فى دكانته يحلق لأحد الزبائن . بمجرد أن يبدأ سعيد فى الكلام.عبد العال يترك الزبون ويخرج إلى الشارع يستمع إلى سعيد :

سعيد : اتفرج ياسلام
كان ياما كان
فى سالف العصر والزمان
سلطان ابن سلطان
اسمه على كل لسان
وفى يوم من الأيام
كتر الحديث والكلام
قال الناس فيما قالوا
إن التاجر خالد ابن النعمان

اختاره السلطان ابن السلطان
عشان يكون شهبندر التجار
اشاعات واشاعات
فى كل مكان وعلى كل لسان ... الخ المشهد » .

أراد رشاد رشدى أن يوظف الدلالة الواقعية فى خيال الظل باعتباره الشكل الذى قدم من خلاله الفنان المصرى واقع حياته الاجتماعية . ومن خلاله كانت روح الدراما الواقعية مسيطرة تماماً على فرقة لاعبى خيال الظل سعيد وعبد العال وأبو خاطر .

ولهذا فلم يكن غريبا على الشكل الذى اختاره رشاد رشدى أن يستغل فى التوظيف الدلالة الرمزية للأشخاص ولأسمائهم . وهكذا كان سعيد روح مصر وكانت وفاء حبيبته مصر المتحررة .

ويتقدم رشاد رشدى خطوة جديدة فى مسرحيتى « حلاوة زمان » و « بلدى يابلدى » لتقديم مزيد من التأكيد على هذه الصيغة التى قدمها فى « اتفرج ياسلام » ولتقترب المسرحية قليلا من البناء الملحمى الذى يعتمد على المشاهد المتوازنة والمسرح داخل المسرح وتوظيف بعض خصائص التغريب فى المسرح الشعبى .

هكذا يقدم الراوى رقم (٢) فى مسرحية « بلدى يابلدى » دراما واقعية لما حدث بعد وفاة السيد البدوى بمائة عام من خلال المشاهد التى يقدمها الممثلون ، بينما يحكى الراوى رقم (١) أخبار وأحداث السيد البدوى من خلال استعراضه للسيرة التاريخية للسيد البدوى .

وربما كان مصطلح الدراما المتحررة هو أصدق الأوصاف لمسرح رشاد رشدى الذى لم تتحدد له ملامح مميزة ، بقدر ما كان مزيجاً من حرفيات مسرحيات متعددة .

وهكذا نجده إلى جانب احتفاظه بالبناء الدرامى وتوظيفه لبعض حرفيات المسرح الملحمى ، يستخدم بعض أساليب المسرح الطليعى على نحو مانرى فى الحوار المنفصل بين الشخصيات والذى يعكس واقع العزلة والضياع والتفكك الذى تعيشه الشخصيات فى مسرحية « بلدى يابلدى » :

المـلـوانى : (مستمراً معلنا)
باه ماحدش شاف بلدى ؟ ماحدش يعرف بلدى ؟
(يستمر فى سؤاله لبعض الناس ، ولكننا لانسمعه ، ولانسمع اجاباتهم ، فقط نرى حركاتهم وحركاته — حركاته توحى باشتداد الأزمة به وحركاتهم توحى بعدم الاهتمام ودهشتهم كأنه مجنون) .

حسين : فطير ... فطير بعجوة (كأنه يردد كلام شخص آخر وكأنه تذكره) غريبة .
(يتجه نحو الناس ويسأل) ... ماحدش شاف غريبة ؟

أبو العجيب : جلا .. جلا .. جلا .. مش دى لعبة ؟ عارفين دى اسمها ايه ؟ مصباح علاء الدين .

* * *

وهكذا قدم يوسف ادريس فى « الفرافير » كما قدم رشاد رشدى فى مسرحه المحاولة الأولى للخروج من دائرة الدراما الواقعية من خلال دراما متحررة سعت إلى الاستفادة من كل محاولات الثورة على الدراما الواقعية ، فاستخدما بعض أساليب المسرح الشعبى إلى جانب بعض حرفيات المسرح الطليعى الغربى.

وكان من الطبيعى أن تتجه هذه التجارب بعد ذلك إلى رؤية أكثر بلورة وهو ماسنراه فى اتجاه الفريد فرج إلى الملحمية بالاستعاضة عن البناء الدرامى للحدث المتطور بالمشاهد المتوازية ، وباعتماده على الأصول التراثية لتقديم مشاهد تسجيلية لها .

* * *

الملحمية ووضوح الصيغة :

ويبدأ المسرح الملحمى يأخذ شكله المتميز المستقل من خلال توظيف التراث ووضع المتفرج فى حالة وعى يقظ بالحركة والفعل ، بل ومطالبته أحيانا بالمشاركة فى اتخاذ موقف من القضية المطروحة منذ مسرح الفريد فرج ، الذى عمل على تأكيد أن المسرح لقاء جماهيرى شعبى يناقش قضايا الواقع الاجتماعى من خلال توجهات وتنظيرات خاصة .

أما المادة الأساسية فى هذا المسرح الملحمى فكان التراث الشعبى على اعتبار أن هذا التراث هو وجدان الجماعة الذى ضم روح الشعب وتفكيره .

وهكذا سعى الفريد فرج إلى اقامة مسرح يجمع بين التراث الشعبى بما يضمه من وجدان وتفكير جماعى وبين المسرح باعتباره احتفالاً جماهيرياً ـ حسب المفهوم الذى طرحه يوسف ادريس فى مقالاته من قبل .

وقد أثر هذا المفهوم للمسرح وللتراث على بناء المسرحية عند ألفريد فرج فكان مسرحاً ملحمياً فى أغلب أشكاله وإن اتجه أحيانا إلى تسجيلية واضحة كما فى مسرحيته الوثائقية « النار والزيتون ».

وتبدو الصيغة الملحمية وما يرتبط بها من تغريب ، إلى جانب صيغ المسرح المرتجل والمسرح داخل المسرح واضحة فى مسرح ألفريد فرج على نحو جعل من مسرحه مجالاً للمقارنة وتتبع التأثيرات المختلفة خاصة مايتصل منها بمسرح بريخت وبمسرح بيراندللو .

أثارت مسرحية « على جناح التبريزى وتابعه قفه » فرصة المقارنة بينها وبين مسرحية بريخت « السيد بانتلا وتابعه ماتى » . فالسيد بانتلا يعادل على جناح التبريزى ، وتابعه ماتى يعادل تابعه قفه » فكلا السيدين له تابع وكلاهما له أملاك من قصور وأموال واقطاعيات إلى جانب من يعملون فى هذه الأملاك من عمال وخدم وعبيد . هذا على مستوى الشخوص ، أما على مستوى التكنيك ، فسنجد أن المسرحيتين من حيث بناؤهما الخارجى بنيا على نظام اللوحات المستقلة ، وكل لوحة لها عنوان مستقل تحمل مضامين مستقلة تعرض الظروف والمشكلات التى يتعرض لها كلا السيدين »[1] .

كما أثارت مسرحية « جواز على ورقة طلاق » فرصة المقارنة بينها وبين الارتجال فى مسرح بيراندللو « إذ تبتدىء المسرحية ببداية مفتوحة بين الفنانين وبين الجمهور فيصور المؤلف بعض أحاسيس الفنانين تجاه الصراع القائم بينهم وبين المخرج ، ثم ينتقل إلى نقد المسرح الميلودرامى السائد ليكشف بعد ذلك عن لعبة التمثيل »[2] .

* * *

---

(١) حسن سعيد : الاغتراب فى الدراما المصرية المعاصرة ، ص ١١٦

(٢) مصطفى رمضانى : توظيف التراث واشكالية التأصيل فى المسرح العربى ، مجلة عالم الفكر الكويتية ، المجلد السابع عشر ، العدد الرابع ، ص ٩٦

اعتمد الفريد فرج فى مسرحه اعتماداً كبيراً على التراث الشعبى وتوظيفه ، وتنوعت مصادره هنا بين ألف ليلة وليلة وحكايات كتب الأخبار التراثية والقصص الشعبى والتاريخ الذى تختلط فيه حقائق التاريخ بالأساطير الشعبية .

وهكذا استحضرت مسرحية حلاق بغداد (١٩٦٤) وبقبق الكسلان (١٩٦٥) ورسائل قاضى اشبيلية ١٩٨٧ التراث الشعبى فى ألف ليلة وليلة ، واعتمدت مسرحية « الزير سالم » ١٩٦٧ وعلى جناح التبريزى ١٩٦٩ على القصص الشعبى فى أدب العامة .

وتفاوت توظيف الكاتب لهذا التراث مابين استحضار الوقائع ذات الدلالة المعاصرة واستغلال ما فيها من اسقاطات على نحو ما رأينا فى سليمان الحلبى من قبل ، وبين استغلال مافى الشخصيات أو الحدث التراثيين من وجوذ إنسانى عام على نحو مانرى فى شخصية « أبو الفضول » فى حلاق بغداد ، والدلالة الرمزية فى الاسم « أبو الفضول » تشير إلى صفاته وسلوكه « فالفضول والرغبة فى المعرفة وحب الاستطلاع من سمات البشر جميعا ، وأبو الفضول موجود فى مجتمعنا كما كان موجوداً فى المجتمع القديم فى الماضى ، وسيظل موجوداً فى كل المجتمعات البشرية ، لأن شخصيته وطباعه بشرية ، إنسانية وطبيعية لاتقف عند حدود الزمان والمكان ، وبذلك لاتصبح شخصية أبى الفضول شخصية إنسانية وطبيعية فحسب ، بل شخصية واقعية أيضا »[1] .

ومن هذا التصور للشخصية التراثية فى استحضارها تصبح هذه الشخصية ايجابية فى مواجهة المشاكل الاجتماعية التى تصادف الناس فى حياتهم ، هذه المواجهة التى تتمثل فى اجاباته الصريحة أحيانا ومسلكه الايجابى أحيانا أخرى ، وتلخص هذا كله المقدمة التى لخص فيها أبو الفضول موقفه فى بداية القسم الثانى من المسرحية « زينة النساء » ومنها قوله :

« كل رجل شكوت له همى وشرحت له بلوتى ، قال لى كنت مقيماً مستريحاً فما ضرك الا فضولك . والله إن هذا أعجب العجب ، ياناس .

(١) محمد اسماعيل محمد : مسرح الفريد فرج ، مجلة المسرح ، يوليو ١٩٦٦ ، ص ١٨٧ .

يا عالم . ياهو . أنا الفضولى هل آذيت أحداً ؟ سرقت ؟ نهبت ؟ قتلت ؟ أبداً . ومع ذلك جردنى القاضى الظالم من رخصة الحمال . تقولون لأى سبب ؟ أنا أيضا أريد أن أعرف . لاتحلق ذقون الناس . قلنا طيب . لاتحمل أمتعة الناس ؟ الله . ماذا اشتغل ؟ أشحذ ؟ أشحذ على آخر الزمن ؟ عشاؤنا عليك يارب . أنقذت حياتين وزيجة . أنقذت حياة يوسف وياسمينة وزوجتهما ، ولكن يحمد ومن يشكر ؟ حتى سيدى يوسف الذى جعلنى الله سببا لنجاته وزواجه من معشوقته ، قد جعله الله لحكمة لايعرفها الا القاضى سببا لضياع رخصتى » .

« أنت مالك . دع الخلق للخالق . دع القتيل يقتل والضائع يضيع . هكذا يقولون لى ، مع أننى لا أقصد إلا الخير والله . الخير يلح على ويسحرنى ويزجنى . دوائى وشفائى هو أن أهب للنجدة . لقد انقلب حال الدنيا وبعد أن كان الفضول مشتقا من الفضل والفضيلة أصبح جريمة خطيرة » [1] .

والملاحظ أن الفريد فرج لم يركز كثيراً فى مسرحه على استلهام التراث من أجل قضايا معاصرة ، بقدر ما كان معنيا بالنظر إلى هذا التراث قيمة فى حد ذاته بمعنى أنه مشغول هنا بتقديم مايختزنه هذا التراث فى داخله من صيغ وتكوينات يمكن أن تكون عوضاً عن صيغ المسرح الغربى .

وهكذا اتجه الفريد فرج فى هذه المسرحيات إلى ربط المادة التراثية بالصيغ التى تنبع من هذا التراث ، فسيطرت لغة ألف ليلة وليلة وجوها على الحوار والشخصيات فى حلاق بغداد وبقبق الكسلان وفى رسائل قاض اشبيليه .

نرى هنا فى تقديم القاضى فى بداية الرسالة الأولى « الأرض » .

« صوت القاضى كان على حطابا فقيراً يخرج كل صباح إلى الغابة مع رفيقه حسن الحطاب يحملان فأسيهما وحبليهما ليحتطبا فى أرض الله [2] .

---

(١) حلاق بغداد ، مؤلفات الفريد فرج ، جـ ١ ، صفحات ٩٧ — ٩٨ — ٩٩

(٢) رسائل قاضى اشبيليه ، مؤلفات الفريد فرج ، جـ ٣ ، ص ٢١

كما نراه أيضا فى حوار الغابة بين حسن وعلى ، وفى مشهد اكتشاف المغارة أسفل الشجرة

حسن خلى بالك أنا حذرتك

على : (يلوح بذراعيه لامباليا) : لايغنى حذر من القدر
(يرقد مستريحا على الأرض) .

حسن : طار عقلك والسلام

على : انظر . فالطيور فى السماء تذهب حيث تشاء ، وتحط حيث تشاء .

حسن : (وهو خارج) هذا ماتراه أنت . أما الطيور فعيونها دائما على الصياد .
(يخرج) .

على : يفعل الله ما يشاء
(يتمرغ متلذذاً وهو يدندن بأغنية أندلسية ، ثم يهب واقفاً ، يظلل عينيه ويتلفت فى كل اتجاه) .

على : (هامسا) لا أحد يرانى
(يشمر ساعديه ويضرب أصل الشجيرة فتسقط وتحدث بسقوطها رنيناً معدنيا يدهشه . يصيخ السمع ويتلفت حواليه ثم يدق الأرض بفأسه هنا وهناك إلى أنه يصل إلى مصدر الرنين فيزيح التراب بلهفة فتبدو له حلقة نحاسية ، يقيمها يشهق ثم يستجمع عزمه ويمسك بها بيديه ويجذبها بقوة ... أصوات طيور) .

على : (يهمهم) بسم الله .
(ويرتفع فى التو باب أرضى) .

على : (بارتياع) بسم الله الرحمن الرحيم . سلم (يلتفت حوله حائراً ثم يحزم أمره وينزل فى الفجوة . ما أن يختفى رأسه حتى يظلم المسرح وتسوده تهويمات ضوئية وصوتية) .

صوت على : (يهمهم متعوذا) أعوذ بالله من الشيطان الرجيم .

صوت حبيبة: (بعد قليل ومن بعيد) من ... الخ هذا المشهد [1] .

فالكاتب هنا كما فى بقبق الكسلان وفى على جناح التبريزى ، لم يتكىء على التراث من أجل معالجة قضية عصرية ، أو لاستغلاله استغلالا رمزياً لما فيه من اسقاطات ، وإنما يستهدف الكاتب هنا تقديم الصيغ المسرحية فى هذا التراث وتطويعها لتكون بديلاً عن الصيغ الغربية التى عرفتها التراجيديا والكوميديا والدراما ، ولهذا كان من الطبيعى أن يقدم الكاتب كما فعل سائر كتاب الاتجاه فى المسرح العربى — هذا التراث من خلال الصيغة المسرحية الشعبية التى عرفها مسرح خيال الظل والحكواتى والراوى ومسرح الارتجال عند المحبظين . وبالتالى شكلت هذه الحرفيات اطار البناء الفنى للمسرح عندهم ، وهى حرفيات تلتقى مع حرفيات الاغتراب فى المسرح الملحمى كما سبق وأشرنا ، ومن هنا كان المزج والتداخل بين المسرح الملحمى الغربى والمسرح الشعبى الذى أراد أغلب كتاب مابعد الستينيات احياءه ، خاصة وأنهم كانوا من الطليعيين الذين رأوا فى فكر بريخت وأيدلوجيته ماجذبهم إلى مسرحه الملحمى ، كما وجدوا فى التراث والمسرح الشعبى المنبع الثرى لوجدان الأمة وأحلامها المتطلعة إلى المستقبل وبطولاتها التى تقود حركة الجماعة نحو هذا المستقبل . والبطولة فى القصص الشعبى كما هو معروف بطولة ملحمية ، وهكذا استخدم الناقد مصطلحات المسرح الملحمى للتعبير عن مفاهيم تراثية شعبية .

* * *

عمل الفريد فرج فى مسرحه على تأكيد اللقاء بين التراث الشعبى والمسرح من خلال مفهومه للمسرح على أنه لقاء احتفالى شعبى ، فقدم الصيغ المسرحية فى التراث الشعبى من خلال حرفيات ملحمية تسعى إلى أن تجعل من العرض

(١) رسائل قاضى اشبيليه ، ص ص ٢٣ — ٢٤

المسرحي حفلاً مفتوحاً يشترك فيه الجميع ، المؤلف والمخرج والممثل والمشاهد كما نرى في الحوار التالي بين المؤلف والمخرج والممثل والممثلة في مسرحية « جواز على ورقة طلاق » :

المؤلف من فضلكم أنا مش عايز مناقشة في الكواليس . ناقشونى قدام الجماهير

المخرج : ده طلبك ؟

المؤلف : أى مناقشة فى مسرحية زى دى ، هى جزء من المسرحية ، ومن حق الجمهور يطلع عليها .

الممثل : فيه حاجات خاصة .

المؤلف : مافيش حاجات خاصة

الممثلة : ايه المانع .

المخرج : على كيفك . أنا نقدى على اللى تم تأليفه هو الآتى : أنت بدأت بقصة حب ، وبعدين نسيت الحب واستغرقتنا فى جريمة طبقية . أنا باتساءل عن تصرف مراد اللى ماظهرش منه فى آخر الفصل أثر لحبه اللى شفناه فى الأول ، هو ده تصرف واحد يحب ومع حبيبته .

المؤلف : التصرفات المتناقضة أحيانا بتبقى واقعية جداً ، خصوصا إذا صدرت عن شخصية متناقضة »[1] .

ومن حرفيات هذه المشاركة أيضا شخصية الراوى الحاكى الذى يلعب دوراً ملحوظاً فى كسر الايهام الواقعى ، إلى جانب مايقوم به غالباً من رواية الأحداث التى مرت قبل أحداث المسرحية .

وتكوين الراوى عند الفريد فرج يشبه إلى حد كبير الحكواتى فى القصص

---

(١) الفريد فرج : جواز على ورقة طلاق ، ص ٤٩ .

الشعبى كما يحمل بعض وظائف الكورس فى التراجيديا اليونانية إلى جانب دور الكورال والجوقة فى المسرح الملحمى فى ايقاظ المشاهدين حتى يكونوا على وعى بأن مايحدث مسرحاً وأن عليهم المشاركة فيه وبالتالى الوعى بالمشكلة المطروحة والتفهم لها والتفكير فى مخرج وحل .

يقدم يوسف فى مطلع مسرحية « حلاق بغداد » هذا التجميع الذى وفره الكاتب للراوى الحكواتى :

« **يوسف** : أنا يوسف الموصلى ابن شبندر تجار الموصل ، ولى قصة لو كتبت بالابر على آماق البصر صارت عبرة لمن يعتبر . لما رأى أبى أنى شببت عن الطوق أراد أن يدربنى على التجارة والسفر فأوفدنى إلى بغداد مع رسالة من أثواب الموصليين . فلما أتيت سوق المدينة العظيمة — لأول مرة مغترباً فى حياتى — سألت عن دكانة الشيخ عيسى كبير تجار الأقمشة ، كما كان أبى قد أوصانى ، فرحب بى الشيخ وسقانى شراب الورد ، وأجلسنى إلى جانبه وصار يحدثنى ويسألنى عن أبى وينفعنى بنصائحه . فبينما نحن نتجاذب الحديث إذ وقع بصرى على وجه مارأيت فى حياتى أجمل منه ، وسمعت صوتا مارنّ فى أذنى أعذب منه . وقام الشيخ من فوره هو وصبيانه وأخذوا يتنقلون بين يدى زبونته وهى تقلب الأثواب . وقع فى قلبى حبها ، وغشى على لحظة لم ينتبه لى فيها أحد ، ولما أفقت كانت لاتزال واقفة هناك كأن الله قد علق لى فى جبينها درة يتيمة سحرتنى . وما أن ذهبتْ حتى لاحظ الشيخ عيسى ما أنا فيه من هم ، فسألنى فأجبته ، فاغتم لذلك وأصفر وجهه وقال لى « شفاك الله يابنى يايوسف ، نصيحتى لك أن ترحل فى الحال ، فهذه ياسمينة بنت قاضى بغداد ولا سبيل لك إليها أبداً فإن أباها رجل فظ له طباع وحشية ، وقد أعد ابنته ليزوجها الوزير تقرباً وزلفى ، ولاحول ولا قوة الا بالله . قمت من فورى أترنح كالمخمور وتبعتها كالمجذوب لا أحول نظرى عنها ... الخ »[1]

---

(١) حلاق بغداد ، مؤلفات الفريد فرج ، حـ ١ ، ص ص ١٣ — ١٤

فالكاتب لم يكتف بالدور الذى رسمه ليوسف فى المسرحية ، بل قدم من خلاله الراوى الحكواتى الذى يلخص الأحداث السابقة على زمن الأحداث الفعلية للمسرحية معلقاً عليها بما يكفى لاثارة بداية المناقشة .

* * *

وتكتمل للمسرحية عند الفريد فرج صيغتها الملحمية الطليعية بالتجائه إلى حيلة التمسرح « المسرح داخل المسرح » حيث يكسر آخر ماتبقى مما قد يكون متبقيا من الوهم بالواقع .

ويمزج الكاتب غالباً بين التمسرح وبين حيلة الارتجال فى مسرح المحيظين ومسرح بيراندللو على السواء ، فتبدأ المسرحية بداية مفتوحة

«المخرج: (بصوت طلق رنان)
أيها السادة . اسمعوا لى بصفتى مخرج المسرحية أن أقدم زملائى ..
(يدخل المؤلف فى دائرة الضوء) ، النجمة (يذكر اسم الممثلة فتدخل فى دائرة الضوء) . النجم (يذكر اسم الممثل فيدخل فى دائرة ضوء)
اتفقنا .. نرتجل لكم الليلة المسرحية .

المؤلف : (يقاطعه)
مسرحية لا فيها ضحك ولا فيها ميلودراما . لا غنا ولا رقص ولا الحاجات اللى تحاول تغويكم بيها مسارح الغواية اياها .

المخرج : (يقاطعه باستياء)
تسمح خلينى أنا

المؤلف : (مكملا) لكن فيها حياتكم [1] .

---

(١) جواز على ورقة طلاق ، ص ٩

ونتعاون بمجموعة من حرفيات المسرح الاحتفالى هنا من أجل فصل كل ربط ممكن أن يتم بين النص والممثل ، وبينهما وبين الجمهور ؛ إذ يقوم المخرج بدور الراوية حينما يتعلق الأمر بالتعليق على أحداث وبسرد أخبار تاريخية ، أو حينما يتصل الأمر بالارتجال لأنه من حين لآخر يخاطب المخرج أو المؤلف أو التقنين أو يعطى آراءه حول المسرح الأصيل ، كما أن المسرحية تحاول اشراك الجمهور فى الحوار باعتباره يساهم فى اعطاء الحلول للقضايا الواقعية التى يطرحها المؤلف » [1] .

* * *

اعتمد الفريد فرج كما رأينا على ملامح من المسرح الملحمى وخاصة مايتصل منها بمبدأ التغريب ، فى اقامة مسرح احتفالى يؤصل صيغة مسرحية تراثية .

وجمع كل هذه الملامح التى تناولناها فى بناء فنى طرح كلية الأساس البنائى فى الدراما الواقعية جانبا ، فالمسرحية هنا تبنى فى لوحات تحتفظ كل واحدة باستقلال فى مضمونها ولكنها فى النهاية تترابط فى معنى واحد ، ولهذا فلم يعد من الضرورى أن تقسم المسرحية إلى الفصول الثلاثة التقليدية ، فقد تكون فصلين أو قسمين أو جزئين أو أكثر أو أقل . فالأساس هنا هو المشهد أو اللوحة .

هكذا أقام الفريد فرج مسرحيته « على جناح التبريزى » فى فصلين ، وكل فصل مكون من عدة مشاهد أو لوح مستقلة لكل منها عنوان يحمل مضمون اللوحة . فالفصل الأول يحتوى على ثلاث لوحات هى : بستان التبريزى — سوق المدينة — وقاعة الملك . والفصل الثانى يضم ثلاث لوحات أيضا هى : بيت التبريزى — السوق بالليل — السوق فى الفجر ، إلى جانب لوحة سابعة تأتى بين الفصلين بعنوان الجراب .

* * *

---

(١) مصطفى رمضانى : توظيف التراث واشكالية التأصيل فى المسرح العربى ، ص ٩٧

ويتابع الفريد فرج السعى وراء توفير مزيد من الملحمية فى مسرحه من خلال مسرحيته التسجيلية « النار والزيتون » ١٩٧٠ ، والتى قدم فيها مسرحية تقترب أكثر من صيغة المسرح الشامل الذى يجمع بين الملحمية والتسجيلية والوثائقية فى مسرح كلى يضم ألوانا من الفنون التعبيرية الأخرى ، من الغناء والرقص والتمثيل الصامت واللوحات الفوتغرافية .

عرض الفريد فرج من خلال هذا المسرح الشامل صياغة مسرحية وثائقية للقضية الفلسطينية مركزاً على كل عناصر التغريب البريختى من أجل احداث موقف جدلى يساعد الجمهور على تغيير أفكاره من ناحية وعلى أن يتخذ موقفاً من القضية المعروضة من ناحية أخرى ، خاصة وأن الكاتب يعرضها فى اطارها الانسانى العام .

ولم يكتف الفريد فرج بالوقوف عند حد مطامح بريخت فى أن يجعل من الجمهور قضاة يقدم لهم الممثلون حيثيات الحكم فى القضية المعروضة ، فقد طمح فى هذه المسرحية إلى اقامة تجمع سياسى على المنصة تقوده الجماهير فى جو أقرب إلى جو المظاهرة [1] .

فى هذه المسرحية جمع الكاتب حرفيات من صيغ المسرح الملحمى إلى بعض حرفيات المسرح التسجيلى ، فرأينا الممثلين يتبادلون الأدوار فيما بينهم . فممثل واحد يقوم بدور قائد المجموعة الاسرائيلية وقائد الهجوم على دير ياسين ودليل المليونير الأمريكى ونائب محكمة . كما رأينا التعقيب على الأحداث بالتعليقات أو الاعلان عنها بالصور الفوتغرافية المتداخلة ، وقد حرص المؤلف على الاشارة إلى هذا كله فى تعليماته قبل رفع الستار [2] .

* * *

---

(١) أنظر المقدمة التى كتبها الفريد فرج فى « كلمة لابد منها » — النار والزيتون ، ص ٤ .

(٢) انظر ص ص ٦ — ٧ من المسرحية .

وهكذا تمكن الفريد فرج من بلورة وتوضيح الصيغة الشعبية المصرية وهى الصيغة التى حاول أن يقدمها يوسف ادريس ورشاد رشدى من قبل ولم يحققا بها تقدماً ملحوظاً بسبب اعتمادهما على بناء درامى يركز على الفعل وتطوره ، على حين اعتمد الفريد فرج على بناء ملحمى يعتمد على توالى اللوحات والمشاهد التسجيلية

* * *

ويتوسع عبد العزيز حموده فى الاعتماد على الصيغ التراثية فى المسرح الشعبى مستخدماً الراوى والأراجوز وخيال الظل والمهرج فى مسرحيته الأخيرة « الظاهر بيبرس »[1] والاعتماد عليها باعتبارها أبنية تأسيسية فى بناء مسرحية ذات مضمون سياسى .

وظف عبد العزيز حمودة التراث فى مسرحه على مستويين ، مستوى المضمون ومستوى الشكل . ذلك أنه استخدم موضوعات تراثية من التاريخ المصرى ذات انعكاسات ودلالات رمزية على الواقع المعاصر .

والقضية الأثيرة عند عبد العزيز حمودة هنا هى قضية العلاقة بين الحاكم والمحكوم فى ظل الحكم الشمولى للفرد .

تناول الكاتب هذه القضية بصور متعددة فى مسرحياته الأربع التى كتبها وهى: الناس فى طيبة — الرهائن — ليلة الكلونيل الأخيرة ثم الظاهر بيبرس وهذه الأخيرة ربما تكون أكثر أعماله بلورة لموقفه إذ نراه هنا لايكتفى بمجرد طرح هذه العلاقة ، بل يسعى إلى توضيح المخرج والحل والذى رآه فى العودة إلى الشعب صاحب الشرعية الحقيقية كما يقول عثمان لأبناء البلد فى مصر المحروسة :

« أفهمونى ... مصر البلد النهارده فى أيديكم . وإذا سبتم المماليك النهارده

(1) نشرت بالعدد ١٨ من مجلة المسرح ، أبريل ١٩٨٣

يتحكموا فيكم حتفضل القلعة تحكم القاهرة . تحكمكم أنتم من فوق ... كأنكم حشرات ... أيوه .. لازم تصحوا وتعرفوا السلطان انكم موجودين ... أحياء ... مش مجرد نمل يتداس تحت الرجلين »[1] .

اقتبس عبد العزيز حموده مضمونه من المادة التاريخية وما تحمله من دلالات تضمينية ، كما اقتبس أيضا الصيغ التراثية من أراجوز وراوى وخيال ظل .

واعتمد على المحايلة فى ظل الخيال اعتماداً أساسياً ، ربما لأنها تقدم انعكاس الحقيقة مع تعقيب اللاعب ، فيصبح الشكل هنا موازياً للمضمون .

الشكل هنا هو شكل الهارب من الحقيقة إلى خيال الحقيقة — خيال الظل — والمضمون هو الآخر فى جانب كبير منه هروب من الحقيقة إلى خيال الحقيقة .

هذا إلى جانب العلاقة المتوازية بين بابة خيال الظل التى ضمنها المسرحية وبين سير الأحداث .

ففى البابة يفشل الأمير وصال فى العثور على زوجته ، ويقابل هذا الفشل فشل آخر تنتهى به الشخصيات المحورية فى المسرحية حيث يفشل الظاهر بيبرس فى قضية مشروعية الحكم ، ويفشل البطل الشعبى عثمان الحالم بالحرية والعدل بعد أن تخلت عنه الجماهير وتفشل حميدة بعد أن تخلى عنها البطل الذى أحبته ، ويفشل شمس الدين بن دنيال صاحب خيال الظل الذى فر من العراق إلى مصر والذى يدرك فشله الدائم فى تغيير الأحداث خلال تشخيصها .

استخدم عبد العزيز حمودة فى مسرحياته السابقة بعض الصيغ الملحمية خاصة لعبة المسرح والراوى الذى يقدم الأحداث ويعلق عليها ثم تأثير هذا على تنبيه وعى المشاهدين واشعارهم بحقيقة اللعبة المسرحية التى تشخص أمامهم .

فإذا وصلنا إلى مسرحية « الظاهر بيبرس » فسنجد أن التركيز على الصيغة الملحمية بدأ يأخذ اهتماماً أكبر فى توجهات الكاتب ، لذلك كانت المسرحية

(١) الظاهر بيبرس : مجلة المسرح ، العدد ١٨ / أبريل ١٩٨٣ ، ص ١٢٤ .

هى أقرب أعمال عبد العزيز حمودة إلى المسرح الملحمى بهذا الشكل الذى وظف فيه الكاتب صيغاً من التراث المسرحى الشعبى اهتم فيها بتقديم عدد من المثيرات التى يمكن أن تقدم للمشاهد احساساً واضحاً بالغرابة والدهشة مما يساعده بالتالى على أن يظل يقظاً لما يحدث وبالتالى يمكنه من أن يكون له موقفاً مما يدور أمامه . لذلك نراه لايكتفى بالراوى « الحكواتى » وخيال الظل ، بل يلجأ كذلك إلى الأراجوز والمهرج « البلياتشو » وإلى ارشاداته فى توزيع دوائر الضوء وسقوطه وما تمثله من حضور وغياب ، ثم المزج بين هذه الصيغ المسرحية التراثية فى النهاية وبين حركة التشخيص فى ايقاع واحد .

* * *

وماصنعه عبدالعزيز حمودة فى « الظاهر بيبرس » قدمه فوزى فهمى فى مسرحيته الأخيرة « لعبة السلطان » وسمير سرحان فى « ست الملك » ومحمود عنانى فى « المجاذيب » و « الغربان » .

ففى هذه المسرحيات التراثية التى قدمها الأربعة نرى المضمون التراثى باسقاطاته وقد قدم فى شكل استخدام الصيغ التراثية بتكنيك يقترب من المسرح الملحمى مع الاحتفاظ بالأساس الدرامى فى تشكيل الحدث — الفعل — ذلك أنهم مع اهتمامهم بتقديم مواقفهم من خلال مشاهد تسجيلية الا أنهم لم يغفلوا حركة الفعل وتطورها على نحو ما هو مألوف فى المسرح الدرامى .

وبذلك كان مسرحهم محاولة لتقديم توليفة مصرية تستخدم حرفيات متعددة للتأليف من بينها صيغة تسعى إلى الاقتراب من شكل الطابع الخاص المميز ، وهو ما سنراه بوضوح أكثر فى مسرح محمود دياب ومحمد أبو العلا السلامونى وسمير عبد الباقى ونبيل بدران وأمثالهم .

* * *

التمسرح والتغريب : (أبو العلا السلاموني)

بدأ المسرح عند محمد أبو العلا السلاموني مزيجا من الدراما الواقعية وبعض الخصائص الطليعية كالاعتماد على الحكايات الشعبية والتمسرح ، والاطار التاريخي وذلك في أعماله الأولى والتي ضمت مسرحيات : الحريق — أبو زيد في بلدنا — حلم ليلة حرب — المزرعة — وزيارة عزرائيل .

وفي هذه الأعمال الأولى ظهرت محاور الرؤية عند السلاموني في مسرح يجمع بين الواقع والحلم للوصول إلى توحد جماعي يستطيع أن يحقق مستقبلا أكثر اشراقا للواقع ، أو كما يقول زاهر لأمه في مسرحية حلم ليلة حرب : « وعرفت أن فيه حلم تاني للإنسان ، حلم أكبر وأعظم من حلم البغلة والكنز [1] ، الحلم اللي يحقق العدل والأمان لكل الناس . في كل زمان وفي كل مكان » [2] .

---

(١) اشارة إلى حلم يحقق الثراء في الميثولوجيا الشعبية عن طريق بغلة تقف أمام باب الموعودين في ليلة من الثلث الأخير لرمضان ، هي بغلة ليلة القدر ، فإذا مد صاحب البيت يده في « الخروج » الأيمن على ظهرها فسوف يجد رأساً تقطر دماً ، فإذا أخذها وغسلها ولفها جيداً ووضعها موضعها فسوف يجد في « الخروج » الأيسر كنزاً هائلاً .

(٢) محمد أبو العلا السلاموني : حكاية ليلة القدر (حلم ليلة حرب) ، ص ٧١ .

فى هذه الأعمال الأولى والتى حرصت على قواعد البناء الدرامى ، حاول أبو العلا السلاموني أن يوظف بعض خصائص المسرح الطليعى باتجاهاته المختلفة ، وبدا هذا فى اعتماده على الصيغ الشعبية والمزج بينها وبين تفاصيل الواقع والتدخل لايجاد المسافة المطلوبة بين المسرح والمشاهد بأساليب منها شخصية المهرج ، والاستفادة من مظاهر الاحتفالات الشعبية كالتشخيص والتقليد .

وتجتمع أغلب هذه العناصر فى مسرحية الحريق .

يقوم زغلول فى المسرحية بدور المهرج الذى يملك الحقيقة الرمزية رغم مايبدو عليه من بلاهة ، فيقود المظاهرة الشعبية مع أطفال القرية يرددون معه أغنيته التى أصبحت نغمة أساسية فى المسرحية :

زغلول : اللنبى .

الأطفال : (من الخارج) يا ابن النبوحة .

زغلول : من قالك .

الأطفال : تتجوز توحة .

أما الحكاية الشعبية ، فهى حكاية الخواجه اللنبى ممثل الاستعمار والظلم ، الذى ألحق ظلمه بأهل البلدة ، فلم يجدوا أمامهم متنفسا سوى أن يصنعوا دمية من القش « للخواجه » يقوم الناس باحراقها تعبيراً عن تمردهم على هذا الظلم .

وتعاود القرية التمثيلية فى مهرجان جماعى للتمرد وهذه المرة على الباشا « عثمان ».وهذه المرة تصنع دميتين احداهما لعثمان والثانية لزوجته جيهان . وتقوم البلدة باحراقهما تمرداً على الظلم الجديد الذى ألحقه عثمان بأهل القرية . هكذا تقول الخالة هند « ماخلاص يابنات . الكرب اللى ع القلوب حاينزاح

الليلة . الشعبية اللى حاتحرق اللنبى حاتطهر البلد كليتها . حاتحرق الغلب اللى معشش فى نفوس الناس من زمان » .

ثم تصيح فى أهل القرية « احرقوها يا أهل البلد . احرقوا توحة مرات اللنبى ، خلى اللى معمول له عمل ينفك الليلة . احرقوها وغنوا وارقصوا حواليها وهى بتتحرق . احرقوها وطهروا البلد يا أهل البلد »[1] .

وهكذا يتحقق الحلم على أرضية الواقع من خلال العمل الجماعى والتوحد لتحقيق العدالة الاجتماعية .

قدم محمد أبو العلا السلامونى فى هذه المرحلة مسرحيات غير محددة الاتجاه تماما وإن اتضحت فيها مسار الرؤية والتشكيل .

فقد طرحت هذه الأعمال بداية رؤية كاتب لديه قناعات للايمان بمبدأ ما ، مبدأ يقوم على ادانة الفردية وعلى تحديد شكل للرسالة التى تحملها الكاتب وهى الدعوة لتحقيق العدالة .

وربما كان أهم ما فى مسرحيات هذه الفترة أن المسرحية تهىء للمشاهد — لحظات من الصمت تدعوه إلى التفكير ، فيتمكن بهذا من استعادة الأسباب التى أدت إلى هذه المشاكل التى تقف أمام تحقيق العدالة الاجتماعية .

* * *

وتوالت أعمال السلامونى بعد ذلك تؤكد رؤيته وتطور الشكل الفنى الذى اعتمد فى مسرحه وهو المسرح الملحمى .

قدم السلامونى فى هذه المرحلة عدداً من المسرحيات منها «سيف الله» — الثأر ورحلة العذاب — تحت التهديد — مآذن المحروسة — وجلى فى القلعة — رواية النديم عن هوجة الزعيم — وأبو نضارة .

---

(١) الدخان . ص ص ١٠١ — ١٠٢ .

فى هذه الأعمال لجأ الكاتب إلى التاريخ والتراث الشعبى يستمد منه المادة الأصلية لرؤيته ذات الهدف الاجتماعى والسياسى المحدد والموجه

وأولى ملمح واضح للملحمية فى مسرح السلامونى نجدها منذ مسرحية « سيف الله » التى جعلها السلامونى فى جزئين ، كل جزء من خمسة مشاهد ثم مشهد ختامى فى النهاية .

فى هذه المسرحية يبرز دور الجوقة فى كسر الايهام الواقعى . ويقوم بدور الجوقة الراوى الملحمى الذى يقطع الحدث ويجعل انتباه المشاهد دوما فى حالة يقظة دائمة :

« الجوقة : يا ابن الوليد يامجيد
يافارس الفتيان والرجال
يا أيها الصنديد
رعتك اللات والعزى
وآلهات النور والظلام
الا ترون يا رفاق
الا ترونه قد صاد صيده العظيم
سهامه لاتخطىء الظباء
وسيفه مخضب على الدوام
يصيد الموت والفناء
كأنه هو الموات والقدر
سلوا عنه النجوم والظلام والحجر
سلوا صحراء مكة والبوادى والحضر
سلوا الوحوش فى جحورها ممن تفر .. ؟
إذا امتطى جواده مادت به الصحراء
كأنه الأرض زلزلت
مياهها تفجرت

جبالها تبعثرت
سماؤها تمزقت
رمالها تناثرت
وقلبه ياصحبتى
قلب يضاهى وحشة الصحارى والقفار
يحاكى رهبة الظلام
كأنما قد من جوف الجحيم
أو قطعة هوجاء من قلب سقيم
أحشاؤه اليباب والاطلال والهشيم »[1] .

ويقترب هذا الراوى فى مسرح السلاموني من صيغة الحكواتى فى المسرح الشعبى ودوره فى اقامة علاقة تلامسية مع المشاهد . وقد لعب حسن فى مسرحية « أبو نضارة » هذا الدور ببراعة ملحوظة ، حيث كان راوياً ومعلقاً ومحركا للأحداث ، كما قام بدور المخلص لبعض الأحداث التى دارت قبل العرض على نحو مانرى فى الجزء التالى من حديثه والذى يكشف عن كل هذه الخصائص التى أشرنا إليها :

« حسن : سيداتى آنساتى سادتى . الأستاذ أبو نضارة خرج من ندوة السيد جمال الدين الأفغانى عشان يروح على بيته . حب يركب ركوبة . لامؤاخذة حمار . اتلم عليه المكارية أصحاب الحمير . وكل واحد فيهم طمعان انه يركب حماره ويقوله « حمارى تحت أمرك يا أبونضارة » وفى اللحظة دى نزل عليه الالهام بعنوان المجلة وهو أبو نضارة زرقاء وده كان عنوان من وحى ركوب الحمير »[2] والحقيقة كانت مجلة أبونضارة زرقا أول الصحف الهزلية باللغة العامية المصرية ، ولاقت اقبالا منقطع النظير . وتهافت عليه الناس

(1) سيف الله ، خالد ابن الوليد ، صفحات ٢١ ــ ٢٢ ــ ٢٣

(2) لاحظ التورية الرمزية فى قوله من وحى ركوب الحمير .

ليقرءوا مهازل حكم اسماعيل وفساده . وكانت النتيجة أن الخديو صمم على التخلص منه لأنه أدرك أن أبو نضارة من النوع اللى مش ممكن يرضخ له بأى وسيلة »[1]

* * *

من خلال الكورس أو الحكواتى أو الراوى ، قدم السلامونى مسرحاً شعبياً ملحميا لايعتمد على خيط الحكاية الواحدة التى تتخلل المسرحية من أولها إلى آخرها ، وإنما هى مشاهد أو صور تسجل واقعاً سياسياً أو اجتماعياً ترتبط بدلالتها على وضع فى مجتمع تتضاءل فيه قضايا الافراد وتتحول إلى ظواهر اجتماعية عامة .

هكذا يسجل السلامونى الواقع الاجتماعى والسياسى فى مصر فى عهد الخديو اسماعيل وما ساده من ظلم وقهر وافساد وما قابله من سخط فى نفوس عامة الشعب والمثقفين فى تحركهم لقهر الفساد ولتبصير الناس وتعبئة نفوسهم . ومن الممكن أن يكون فى المشاهد بعض الاسقاطات على الواقع المعاصر فى ظل حكم الفرد .

توالت المشاهد مترابطة متداخلة لايفصل بينها فاصل من الفواصل المسرحية التقليدية ، فلا تغيير فى الديكور أو الاضاءة أو الملابس ، بل يكفى أن يقوم الحكواتى « حسن » بالاشارة إلى هذه النقلة ، مثل قوله لينقل المشهد إلى مشهد آخر :

« حسن : (للجمهور)
سيداتى آنساتى سادتى .. احنا دى الوقت فى المرسح الخصوصى للخديو اسماعيل بقصر النيل ... »[2] .

(1) أبو نضارة ، ص ص ١١٢ ــ ١١٣ .
(2) أبو نضارة ، ص ٢٣ .

وتنتقل المسرحية بين مشاهد متعددة تسجل ظلم واستهتار الخديوى وعبثه وتسلطه وديكتاتوريته ، ومشاهد تسجل تساقط العامة أمام لقمة العيش ومشاهد تصور رفض المثقفين لهذا الظلم ومقاومتهم له بتبصير الناس وفضح أعمال الخديوى .

وتنسجم هذه المشاهد من خلال محورين ، المحور الأول هو الوظيفة الاجتماعية للمسرحية كما يراها السلامونى من خلال أبى نضارة ، والمحور الثانى مشاهد تمثيلية من فرقة أبى نضارة من خلال تكنيك المسرح داخل المسرح .

قدم السلامونى فى مسرحية أبى نضارة تصوراً واضحاً لمفهوم المسرح الملحمى ودوره الاجتماعى فى مواقف متعددة من خلال أبى نضارة وموقفه الملتزم من قضايا واقعه . ونذكر هنا بعض هذه الآراء :

« عمر المرسح ما كان مجرد وسيلة للتسلية والترفيه . المرسح منبر ثقافى هام يتعلم منه الشعب مبادىء الأخلاق والوطنية والتمدن والحرية . هو ده المرسح الحقيقى »[1] « ماهو لازم المسرح يا أفندينا يعالج مشاكل المجتمع » « المرسح مؤسسة شعبية تعبر عن الشعب ورأى الشعب »[2] .

وهى آراء تكاد تكون صدى. لتصريحات أدلى بها بريخت حول تصوره للدور الاجتماعى للمسرح الملحمى .

ومن أجل اثارة الاهتمام بمناقشة القضية الاجتماعية المطروحة مناقشة حرة أملاً فى أن تُحلّ هى ومثيلاتها فى المستقبل ، ألغى السلامونى دور الشخصية الفردية وأحل محلها مشاهد الجماعات ، هذه الجماعات هى التى تدور حولها دراسة المشاهدين .

ففى سائر المشاهد المتداخلة فى فصلى المسرحية يتحرك أبونضارة مع الراوى

---

(١) أبو نضارة ، ص ٢١ .

(٢) ص ٦٣ ، ص ٦٤ .

فى مجموعات تضمه هو وأفراد من جوقته وبعض حاشية الخديوى أحيانا وأحيانا حراس قصر الخديوى وأحيانا زعماء الحركة الوطنية

وتتحرك هذه المشاهد الجماعية من خلال السرد الذى يقدمه الحكواتى وفق أسلوب بناء المسرح داخل المسرح . فالجوقة تقدم فصولاً مسرحية لأبى نضارة على مسرح قصر الخديوى ، والممثلون جميعا يقدمون مشاهد تشخص الظلم والمقاومة ، والراوى يسرد أحداثاً لاتمثل . وكل هذا يتم دون تغيير فى الديكور ، والاكتفاء فقط باللافتات التى تسقط من أعلى أو تظهر مع الممثلين كما نرى فى ارشادات المؤلف فى المسرحية فى مثل قوله :

« تظهر لافتات تعبر عن نشاط الجمعية مثل : لا للتدخل الأجنبى — لا للرقابة الأجنبية — مصر للمصريين — لا للاستبداد ... الخ »[1] .

وعندما يعلن حسن الانتقال إلى مشهد آخر « سيداتى آنساتى سادتى ... ياترى الأستاذ ناوى يعمل ايه المرة دى .. ده اللى حانعرفه من ندوة القهوة المشهورة فى الأزبكية حوالين السيد/ جمال الدين الأفغانى » (تظهر لافتة مكتوب عليها « قهوة البوستة » حيث نرى جمال الدين يلتف حوله المثقفون من بينهم الشيخ محمد عبده والنديم وأبو نضارة »[2] .

* * *

من الصعب أن نقول عن مسرح السلامونى أنه ينتمى إلى المسرح الشعبى أو إلى المسرح الملحمى أو إلى المسرح التسجيلى ، فهو فى الواقع مزيج منها جميعا . فقد قدم السلامونى بناءً وهمياً مادته التاريخ وخاصة التاريخ الشعبى فى سرد وثائقى داخل مسرح ملحمى تعاونت ملامح الفرجة الشعبية فى تأكيد مضمونه الواقعى من ناحية وفى احداث التغريب البريختى من ناحية أخرى . ففى أغلب مسرحيات السلامونى نجد ألواناً من المسرح الشعبى حيث تتناثر

(١) أبو نضارة ، ص ١٠٦ .

(٢) ص ص ١٠٦ — ١٠٧ .

فرق المحبظين وبابات خيال الظل ومشاهد التمثيل والرقص والغناء . وتجمع كل هذه العناصر فى مسرحية « مآذن المحروسة » التى قدمت مسرحاً حاول الاقتراب كثيراً من صياغة مسرح المنوعات فى المسرح الشامل .

ومن خلال هذا المسرح سجل أبو العلا السلاموفى وجهة نظر ثورية من خلال الدور الجماعى الذى قام به الحرافيش والفنانون والمثقفون فى الحركة الوطنية لمقاومة حملة بونابرت .

* * *

ومن الملامح المميزة لمسرح السلاموفى مناقشته للأمور الجادة فى اطار من تشخيص المهرج . وهى ظاهرة واضحة فى مسرحية « أبونضارة » كما نراها كثيراً فى مسرحية « رواية النديم عن هوجة الزعيم » .

فمن خلال الدردشة التى تأخذ شكلاً عفوياً تطرح المسرحية معالم ومحاور أساسية فى القضية المتناولة على نحو مانرى فى المشهد التالى من مسرحية « رواية النديم » وماتسجله شخصية المهرج سواء أكانت شخصية محددة فى جوقة المحبظين أم كانت مجموعة شخصيات المشهد :

«النديم: لا ياحسن .. لازم أقول كلمتى ... لازم أقول اللى فى قلبى .. الانجليز والخديوى والباشوات شوهوا عرابى وثورته ... زيفوا كل حاجة فى البلد .. خلوا الأصالة زيف . خلوا النور ضلمة . خلوا الحق باطل .

حسن : يعنى حانعمل ايه أكتر م اللى اتعمل أيام عرابى ياسيدنا .

النديم : حا أصحى الناس ياحسن . حأعرفهم الحقيقة .

حسن : بالأراجوز .

النديم : بالأراجوز وخيال الضل والتشخيص وبأى حاجة . المهم نوصل لقلوب الناس .

حسن : وأصحابنا اللى مآنسينك الليلا دى

النديم : قصدك الأعا .

حسن : والشمامين .

النديم : وايه كان .

حسن : ويخلق مالا تعلمون .

النديم : ولايهمك حسن . كل دول حايدخلوا جوه اللعبة . بس أنت جهز نفسك وابدأ .

حسن : عليه العوض ومنه العوض ... عليه النعمة راحين فى داهية (يتقدم إلى الوسط وهو يصيح) .

اتفرج ياسلام .. اتفرج ياسلام .. يا أهل الكرم .. يا أهل المقام .. بعد التحية والسلام .. أول مانبدى القول نصلى على النبى .. زين الأنام .. (وأثناء ذلك يكون قد تجمع حوله عدد من الفلاحين) .

الجميع : عليه أفضل السلام .

فلاح : ياسلام ياولاد ... ده بقالنا يامه ماشوفناش أراجوز .

فلاح : والله زمان يا أراجوز

فلاح : أى والله بقالنا يامه .

فلاح : من يوم ما انكسر عرابى والناس ماعاد لها نفس .

فلاح   أى والله . من يومها وربنا عالم بالحال . الخ المشهد »[1] .

وربما استهدف السلاموني من هذا التكنيك اثارة الاهتمام بمناقشة المشاكل المعروضة .

* * *

---

(١) محمد أبو العلا السلاموني رواية النديم عن هوجة الزعيم ، صفحات ١٨ ، ١٩ ، ٢٠

المسرحية التراثية الاحتفالية :

أصبح المسرح التراثى الاحتفالى إذا صحت هذه التسمية ظاهرة تميز المسرح العربى المعاصر منذ أواخر الستينيات وحتى الآن ، حيث أغرى هذا الاتجاه وما تفرع عنه من مسرح مشاركة ومسرح فرجة ومسرح وثائقى وغيرها من الصيغ التى تعتمد على أسس ملحمية ، كتاب السبعينيات والثمانينيات على السواء .

صدرت نظرة هؤلاء الكتاب إلى التراث من داخل بنيته التاريخية فى محاولة لاخضاعه لأدوات العصر العلمية المعاصرة وللموقف الأيدلوجى لهؤلاء الكتاب الذين اكتشفوا من خلال تناولهم أن التراث « مجموعة من المواقف وليس مجموعة من المعارف لأنه لايقدم المعرفة مادامت المعرفة ملكا للإنسانية ولا تخص مجتمعا دون آخر ، وهذه المعرفة نفسها تملك مشروعيتها الحيوية من الداخل أى من خلال موقف ايدلوجى نكتسبه عبر التموضع الاجتماعى ، لذلك

فإن التعامل معه ينبغى أن يضع فى الاعتبار أن التاريخ حركة مستمرة وليست وحدة كلية مغلقة »[1] .

لقد بدأت هذه الرؤية فى الظهور مبكراً فى السينيات فى مسرح يوسف ادريس والفريد فرج من خلال البناء الفنى للدراما الواقعية فى أعمال متناثرة ، لكنه لم يلبث أن أصبح ظاهرة عامة تميز ابداعات سائر كتاب المسرح ، نجيب سرور ـ أبو العلا السلاموني ـ يسرى الجندى ـ رأفت الدويرى ـ محمود دياب ـ سمير عبد الباقى ـ يوسف الحطاب وغيرهم !

وتحولت المسرحية التراثية إلى مايمكن أن نسميه بالمسرحية التراثية الاحتفالية أى المسرحية التى تعتمد على التراث الموظف فى مسرح احتفالى يوظف حرفيات المسرح الشعبى كما استقر فى صيغ خيال الظل والمشخصتيه والمحبظين والحكواتى وذلك وصولاً إلى تحقيق مسرح عربى مضمونا وشكلاً .

وهكذا لم يعد المسرح التراثى يهتم فقط باحتواء مادة التراث فى المضمون بل أصبح يسعى إلى تقديم هذا المضمون فى الصيغ التراثية الشعبية ، فكانت مسرحيات ليالى الحصاد وباب الفتوح لمحمود دياب وسعدون والليلة فنظرية واقرأ الفاتحة للسلطان لسمير عبدالباقى وأيوب الجديد ليوسف الحطاب استخداماً موفقاً لصيغة السامر الشعبى فى تقديم مضامين شعبية مرتبطة بالوجدان الجمعى للشعب وذلك أملاً فى تحقيق جو من التناغم والاتصال مابين المسرح والجمهور[2] .

* * *

---

(1) عبد الله العروى : العرب والفكر التاريخى ، ص ٣١ .

(2) يلقى المسرح الاحتفالى اهتماماً خاصاً فى الحركة المسرحية المعاصرة فى العالم العربى خاصة فى العراق وسوريا والمغرب ، ويحاول هذا المسرح أن يقدم صيغة مسرحية بديلة للمسرح اليونانى والمسرح الأوربى وذلك بالاعتماد على اعادة صياغة الاحتفالات الشعبية بمفهوم عصرى ومن أشهر كتاب هذا المسرح الطيب الصديقى ـ أحمد الطيب العلج ـ عبدالكريم برشيد فى المغرب ـ وقاسم محمد ويوسف العانى وعادل كاظم فى العراق .

انظر : محمد أديب السلامونى : الاحتفالية البديل الممكن ، دراسة فى المسرح الاحتفالى ، وانظر كذلك عبدالكريم برشيد : حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى .

بعد مرحلة تجريب قصيرة ، قدم فيها محمود دياب دراما ستجيبيه مربطه بالأحداث الاجتماعية المعاصرة فى مسرحيتيه البيت القديم ١٩٦٢ ، والزوبعة ١٩٦٤ ، اتجه دياب إلى تقديم رؤيته الواقعية من خلال شكل السامر الشعبى فى مسرحيتيه باب الفتوح وليالى الحصاد ١٩٦٧ ،

حاول الكاتب فى المسرحيتين أن يحرر شخصياته وحواره وهيكله المسرحى من كل التنظيمات المسرحية التقليدية ، واتجه إلى توفير جو من التلقائية والعفوية كما يحدث عادة فى السهرات الريفية الشعبية المعروفة بالسامر

تبدأ مسرحية « ليالى الحصاد » بسهرة سمر فى ليلة من ليالى الحصاد بعد يوم مجهد ، وفى تلك السهرة — كما هى العادة — يشخص فيها الفلاحون أفعال بعض :

« تهامى : جوم . ياواد يامسعد وبلاش تقل دم .

مسعد : أجوم أعمل ايه ياعم تهامى .

تهامى : أيها حاجة ياأخى ... فرجنا عملك حجازى بيمشى ازاى

حجازى : وبعدين ياتهامى وياك .

تهامى : (إلى مسعد) ياواد اسمع الكلام .

حجازى : ياراجل اختشى .

أصوات: جوم يامسعد .

(الغاوى يلقى نظرة على الجمهور)

مسعد : (وقد توسط الحلقة)

بعد إذنك ياعم حجازى ، ماتزعلش الزعل ممنوع عم حجازى بيمشى كده ...

(يقلده بطريقة كاريكاتورية تثير ضحك المجموعة وتستثير حجازى)

حجازى : بجا أنا بأمشى كده ياوله

أصوات : أيوه كده

أصوات : مش جوى كده ... (ضحكات).

مسعد : أيوه بتمشى كده .

حجازى : انكتم ياوله .

تهامى : أمال بتمشى ازاى ياحجازى ... ؟ اهى دى مشيتك .

حجازى : ياتهامى عيب .

تهامى : طيب فرجنا بتمشى ازاى .

أصوات : أيوه .. فرجنا .. هى دى مشيتك .. جوم ياحجازى .

حجازى : أجوم ... ما أجومش ليه .. بجا أنا بأمشى كده .

مسعد : بلاش ... فرجنا بتمشى ازاى .

حجازى : (بعد أن وقف واستعد للمشى ... اهتم بملاحظة مشيته فارتبك ولم يكد يتحرك خطوة حتى يعود إلى مكانه فى خجل) ضربة فى جلبك »[1] .

ومن خلال هذا التشخيص ، تتحول اللعبة البريئة ، لعبة السمر فى ليلة من ليالى الحصاد باحدى القرى المصرية إلى طرح لقضايا الواقع ومشاكله من داخل تنظير ايدلوجى يعتمد على الصراع بين طغيان الجماعة وبين الفردية المستقلة .

فصنيورة أحبها كل من فى القرية واشتهاها الجميع ومعهم بكرى الذى التقطها طفلة صغيرة من المقابر ورباها حتى كبرت وصارت رغبة الجميع . وأمام الحاح الكل وضغطهم ، يعلن بكرى المفاجأة ، لقد وافق على أن يزوج ابنته بالتبنى صنيورة من على الكتف . ويرتبك الجميع وأولهم على الكتف

(١) محمود دياب : ليالى الحصاد ، ص ص ١٦ — ١٧

نفسه ، ولكن زغلول صديقه يحذره ، فصنيورة لم تعد تصلح له ، فستتلاعب به وستجعل منه الزوج المخدوع ، فيرفض الكنف . ويتحول البكرى بعرضه على شباب القرية أولئك الذين اشتهوا الزواج بصنيورة من قبل ، ولكنهم جميعا يرفضون الزواج منها الآن . لقد صدر صوت الادانة من المجتمع ، ولن يستطيع أحد أن يخرج عليه . بل أكثر من هذا يخرج على الكنف لتنفيذ حكم الجماعة فى تشخيصهم على صنيورة بالقتل وإن لم ينجح حيث يقتل فتاة أخرى .

الصراع هنا — كما فى أعماله الأخرى — صراع بين طغيان الجماعة وبين الفردية المستقلة ولكنه صراع يكشف عن رفض لهذه الفردية فى أنانيتها التى تهدد بالتأثير سلباً على واقع حياة الجماعة ، كما يكشف من ناحية أخرى عن مسئولية الجماعة فى اصلاح الفرد وفى المحافظة على حقوقه .

قدم محمود دياب هذه الرؤية من خلال صيغة مسرحية مفتوحة تأخذ من التغريب الملحمى الانطلاق نحو تحقيق الاحتفالية فى مزيج من صيغة السامر الريفى ومن صيغتى الارتجال والمسرح داخل المسرح .

استخدم دياب تقنيات المسرح الملحمى وخاصة مايتصل منها بالغاء الايهام بالواقع ، ولكنه أضاف إليها بعداً تسجيلياً من خلال اقامة تماثل وتقابل بين العالم المصطنع على خشبة المسرح وبين الواقع كان من نتيجته أن المشاهد والممثل قد يندمجان فى اللعبة التمثيلية ، ولكنهما مع هذا لايفقدان نفسيهما تماماً .

ويبدأ هذا المزج منذ الارشادات الأولى للمسرحية كما كتبها المؤلف : « فللمسرح ثلاثة مستويات ، المستوى الأعلى وعليه توجد حلقة المتسامرين ، والمستوى الثانى وعليه يجرى التشخيص ، والمستوى الأدنى وهو الذى يلتئم مع واقع القرية فى حياتها الجارية خلال الفترة التى تستغرقها سهرة القرية »[1] .

ثم يقوم « حسن الغاوى » بدور الحكواتى الذى يبدأ الرواية ويعلق على

---

(١) ليالى الحصاد ، ص ٦ .

الأحداث ويقدم شخصيات التشخيص ويخاطب الجمهور فى أمر أبواب المشخصة :

«الغاوى: فتح الكلام بسم الله .. ما تأخذونيش فى دى الكلمة . أنا راجل مش متعلم . لا رحت مدرسة ولا كتاب . على أيامنا كان الغيط مدرستنا وكان جلمنا الفاس . نرسم بيه خطوط فى الأرض . ونخطط جنايات ميه .. ابشى بالطول .. وابشى بالعرض . حبرنا ماكانلوش لون . إنما كان يكتب عال . قطن وجمح ودره ورز وبندورة .. ماتعدش » .

« ... ليالى حصاد الجمح .. ليالى حلوة ماتتنسيش . يعنى مثلاً زى الليلادى. المناجل عماله تحصد عيدان الجمح فى الجمراية والأولاد فى السكة بيغنوا ... تسمع ويايا ...

(تسمع أنشودة الحصاد بوضوح . وكانت قد بدأت خافتة من قبل يرددها أولاد وبنات) .

يا منجل يابو حديدة .
احنا وراك فى كل حصيدة .
يا منجل يابو حلجة .
احنا وراك ملجة ... ملجة .

(تتباعد الأصوات ، حتى تتلاشى ، بينما الغاوى يتبعها بأذنه فى برود وعلى شفتيه ابتسامة ... يفيق من شروده فيضحك ضحكة صغيرة فيها اعتذار ثم يستطرد) .

سمعتم .. هيه . جلتم ايه .. على فكره .. الجمح السنه دى فى بلدنا يفرح جوى .. الفدان يجيب له ستاشر . جول سبعتاشر زكيه ... دا حتى فيه أرض حدانا ... الخ »[1] .

---

(١) ليالى الحصاد ، صفحات ٧ و ٨ ، ٩ .

وإذا كان الحكواتى « حسن الغاوى » يقوم بأحداث الفصل الواضح بين النص والممثل وبين المسرح والجمهور ، بحواره مع الجمهور تارة ومع الممثلين تارة أخرى وبتعليقه على الأحداث والشخصيات وبارشاداته المسرحية وتدخله ، فإن محمود دياب لاينسى أن يمزجه بحيلة اندماج من حيل المسرح التسجيلى وهى تبادل الشخصيات للأدوار ، فعلى الكتف يشخص البكرى وتهامى يشخص محجوب ومسعد يشخص حسن أبوشرف قبل أن يفقد هذا الأخير ذراعه ، وزغلول يشخص على الكتف .

ولقد كان هذا المزج بين الملحمية والتسجيلية فى اطار من توظيف الشكل التراثى للمسرح الشعبى هو البداية المقترحة كصيغة مسرحية مصرية وعربية اتضحت أكثر فى مسرح سمير عبدالباقى وفى دعوة أصحاب مسرح السرادق فى الثمانينيات .

* * *

وفى طريق المسرح البديل الذى يعتمد على ازدواج الوعى ، قدم سمير عبدالباقى شكلاً مسرحياً يحقق المشاركة بين الممثل والمتفرج وبين النص كما يحقق المسافة الملحمية المطلوبة وذلك من خلال استغلال صيغة السامر الشعبى وغيرها من الصيغ الجماهيرية مثل الاحتفالات الشعبية والحصاد وليالى السمر والمزج بينها وبين منطق الحكواتى وأسلوب المنشدين والمداحين ، فخرج مسرحه تمصيراً للمسرح الملحمى التسجيلى خاصة فى شكله المعروف « بالكاباريه » أو « المنوعات » الذى يعتمد على المونتاج والكولاج .

قام الراوى أو الحكواتى أو المنشد أو المداح بالدور الرئيسى فى هذا المسرح اعتماداً على الخاصية المسرحية فى هذه الشخصية الشعبية : فهو يتقمص الشخصيات ويخرج منها إلى حالة الراوى ويعرف متى يستمر فى الايهام ومتى

بكسره وكيف يستخدم ربابته فى التشخيص »[1] وكيف يستعرض أفكاره ثم كيف يعرض هذا كله دون احساس أو تأثر .

ففى مسرحية « سعدون » أو « سيرة شحاته سى الهزل » لسمير عبدالباقى يبدأ الجوق الشعبى فى افتتاحية تهريجية احتفالية :

« أهلاً وسهلاً شرفتونا — يااللى حضرتم وأنستونا
عشان خاطركم جايين نشخص ، وعشان خاطرنا تشجعونا وصلى على النبى .
صلاة تدفى قلب المكان ، ترعب خاين العيش والملح وتطرد من سامرنا كل شيطان .
كان ياما كان ... فى بلادنا زمان ... ياما كان فرسان .. أبطال شجعان .. زى الأحلام .
وأنا واد فنان ... الخ هذه الاحتفالية[2] .

بعدها يبدأ رئيس الجوق) الحكاواتى) فى الرواية والانشاد والتشخيص على طريقة الراوى المنشد فى السامر الشعبى

رئيس الجوق :

فى يوم من الأيام بعد أن زاح عصر الفتونة والجدعنة والشجعان حط على مصر وعلينا عصر أزرق من النيلة وليل أسود من القطران ... ابتدأه السلطان سليم بن عثمان بأن شنق بلا رحمة على باب زويلة السيد طومان .

فى تلك الأيام كان يوجد رجل من أرض المنصورة يعنى منصورى . اسمه شحاته البشبورى . لا جابت مثله ولاده ، ولا رضعت شبهه داده ، ولكنه ياساده كان على غير ماجرت العادة بيحب القــراية والحكايات ، وتملك منه

---

(1) من حديث للمخرج عبد الرحمن الشافعى حول مسرح السامر ، مجلة المسرح ، العدد الرابع ديسمبر ١٩٨٧ ، ص ١١٥ .

(2) سمير عبد الباقى : فلح وسلاطين ، ص ١٣ .

هده الدعاء كالبلاء ، فقضى أكثر من ثلاثين سنه وزيادة ، يقرأ كتب السير والتفاسير ، ويمق عينه فى دفاتر القصص والأساطير ، وفجأة فى لحظة تاريخيه عبقرية مفاجأة ، قرر أن يهرب من بطن الكتب ويخرج لدنيا البشر ، الذين كانوا يعيشون تحت حكم العسكر العثمانلى عيشة تقرس البقر ، والحقيقة صاحبنا شحاته كان رقيق القلب . رقيق الحال . ولم يبق عنده من ضهر الدنيا مال . الا جارية حيزبون ، أخلاقها دون . وبنت فقيرة جميلة قريبة من قلبه ، يبدو — والله أعلم — أنها كانت بتحبه . ومن المؤكد أكيد . أن شحاته لما بص حواليه . سالت دموعه زى المطر على خدوده واتذكر جدوده وغنى بالموال ع الربابة وقال :

لابد للدنيا ترجع سيرة الفرسان
حيث الشرف والكرامة ميزة للإنسان
اللى اصطفاه ربنا ، فرقه على الحيوان
شرع العدالة ياناس محتاج لجرامة
وسيف وحربة وحصان وشهامة وبراعة
تعلم العثمانية إن احنا ناس جدعان .

والليلة ياسادة حنحكى سيرة شحاتة بالتمام والكمال .. يكفينا رب الفن شر السهو والنقصان .

يمكن ياناس شىء من حالنا يتبدل . أو حاجة من عاداتنا أو أفكارنا تتحول . وابدأ معانا وقسم ياجدع .. م الأول »[1]

* * *

مزج سمير عبد الباق فى مسرحه الاحتفالى بين الحكواتى والجوق والحكاية والمثل الشعبى فى تقديم مشاهد أقرب إلى الاسكتشات المتصلة وذلك من أجل تقديم صور من الملاحم الشعبية تعكس حياة الناس فى النهاية وتنعكس عليهم .

(١) فلح وسلاطين ، ص ص ١٤ — ١٥

وهكذا قدم المؤلف سيرة شحاتة البشبورى الملحمية فى مغامراته التى تقترب من مغامرات المقامات فى التراث العربى ، كما تقدم سيرة تابعه الفلاح سعدون ، وكأننا أمام بعض مغامرات دون كيشوت سرفانتيس وتابعه الفلاح البسيط سانشو .

* * *

ويقترب مسرح الفرجة عند سمير عبد الباقى فى هيكله العام من المسرح الملحمى التسجيلى ، فهو مسرح ينبذ القصة معتمداً على تسجيل صور من الواقع تكاد تنفصل عن بعضها الا فى الدلالة العامة التى ترتبط فى النهاية فى موقف أو قضية ، وبالتالى تصبح هذه الصور فيه ظواهر اجتماعية للقضية المعالجة .

وقد تجاوز هذا المسرح حدود الملحمية بالاعتماد على التقرير أكثر وعلى الخشونة فى عرض المناظر وادارة الحوار .

وتتداخل هنا وسائل غير مسرحية فى العرض مثل أقوال الصحف وبيانات الاذاعات والأغانى ، كما نرى فى مشهد « التقديمة » من مسرحية « الليلة فنطزية » حيث يجمع المؤلف امكانات المسرح القديم من جوقة وخيال ظل وأقنعة وبين بعض حرفيات المسرح التسجيلى الشامل . ونذكر من المشهد الجزء التالى :

« على بروج شعبى أو هيصة نحاسية يدخلون ويتجمعون فى خطوات هازئة هازلة وفى ملابس ملفقة من تراث الصعلكة فى الحوارى والكفور ... يتلون بيانهم الأخير جماعيا وفرادى :

الجوقة : ليليتنا فنطزية
ضحكة ماهيش أذيه
وفرحه مش رزيه

سمع ... ياحاضرين للفنانين المنقرضين
اللى راحت عليهم .. لكن مش معترضين
....
حنا اللى راحت علينا رى سوارس بابيه
بعدما صارت القهوة كافتيريا
والجرن صبح كباريه
والفن صار تطجين
وبعد ما صبح الفنان أسطى
على كل لون يابا تصطه
والتلفزيون اتلون واشتغل من غير مفتاح
والهشك بشك ع الموضه قول الفلاح
واتلف السوليفان ع القشطه
والعتبه صبحت ميلامين .

تلفزيون: (ياتجيب لى شاكلاته يامنيش لأ
وخدنى فى الطياره أزور الكاعبه) .
احنا بتوع فن الكانى والمانى ودكان الزلبانى
بتوع فن كان ياماكان فى كل زمان ومكان
فن الأدباتية المشخصاتيه الكلمانجية والأراجوز
فن الحكاواتيه الهلاليه الزناتية ، وفرقع لوز
بتوع ياليل وياعين .. يا آه
كالميرا كالسيبرا كوم سى كوم ساه
احنا اللى رطنا باللاوندى للاوندى
وبالرومى للرومى
وبالتركى للعثمانلى
احنا اللى قلنا الكلام دوغرى بما معناه

كدنا المماليك
ممالك سلطنه وولاه

مغنى : علشان مراكبك تعدى لبكره يابلدنا
ويخف حمل الليالى عليكو يا أولادنا
والغمة تنزاح عن الأمة وتلقى صباح
لايتسرق منتنا الصندوق ولا المفتاح
ويلاقى كل اللى زى حالتكو وحالتنا
سند ومعين
... الخ المشهد [1] .

★ ★ ★

ومن الظواهر المألوفة فى مسرح الفرجة هنا الغاء الفردية فى الشخصية وتحريك الممثلين فى مجموعات تكاد تختفى فيها شخصية الفرد .

وترتبط هذه الظاهرة أيضا بالظاهرة التى أشرنا اليها من قبل وهى ظاهرة قيام الممثل بأكثر من دور فى لحظات متعاقبة دون حاجة إلى تغيير فى المظهر أو الملبس ، وهو طبيعى فى مسرح يتعامل مع مجموعات ومجالات قوى أكثر من تعامله مع أفراد ، فتقوم الجارية فى مسرحية « عدون » بدور زوجة سعدون وزوجة صاحب الخان وزوجة الوالى ، فكلهن شريرات متسلطات ، وكل واحدة فيهن كما يقول المؤلف امرأة لأى سرير [2] .

ويلعب الشيخ أو سيدنا دور صاحب الخان الخمار ودور الوالى العثمانى كما يقوم الحلاق بدور رئيس السجانة وزعيم الحمارة وكبير السياس .

فى مشهد التحقيق فى مسرحية « الليلة فنطزية » يتحرك المسرح فى مجموعات حركات كلية جماعية كما يشير المؤلف فى ارشاداته :

(١) فلح وسلاطين ، صفحات ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ .

(٢) ص ١١ .

« على المقهى يتجمع عمال البناء ، معهم عواد حركة الطلبات والحديث والضحكات ... والدندنة .. الرجال ذوى الملابس المتشابهة يدورون بينهم »[1] .

وبعد غناء المغنى تأتى ارشادات المؤلف :

« تتزايد حركة المخبرين وثقل وجودهم ، يحاصرون الجرسون (نصنيص) ، مع نهاية الأغنية يحصرونه . ممزقين ما كان قد توحد بين الحاضرين . وتنغيم الحوار التالى مقصود لخلق درجة من عدم الواقعية سواء فى الأداء أو فى التنفيذ »[2] .

* * *

ومن سمات مسرح الفرجة عند سمير عبد الباقى وغيره من الكتاب الذين قدموا الملحمة التسجيلية فى اطار مسرح الفرجة ، مناقشة الأمور الجادة بالتهريج الساخر على نحو مانرى فى مشهد المناقشة الجارية وسيدنا والفتاة حول القراءة التى جعلت شحاته يعتزل العالم إلى دنياه الخاصة فى مسرحية « سعدون » ، ونذكر من هذا المشهد الجزء التالى من بداية المشهد :

(شحاته فى خلوته جاى رايح وكأنه فى دنيا ثانية ... عمال يجادل ويتبادل كلام وقتال .. وحاله حال مع نفسه فى غضب طائح) :

الجارية : قدامكم سهران بيقرا ، الفجر شقشق وهو سهران بيقرا . البيت خلام الطحين والعجين وهو سهران بيقرا

سيدنا : بقى له زمان ع الحال ده ياوليه

الفتاة : سنين

---

(١) ص ١٥٥ .

(٢) ص ١٥٦ .

الجارية : انسل بدنه وفقرنا ولسه بيقرا

الفتاة : القراية باب الغنى . والحلم باب الحب

الجارية : (مقاطعة فى شراسة)
يحبك برص عثمانلى . القرايه وراها ايه خلاف الفقر .
(لسيدنا) شفت فى حياتك شخص له قيمة ، والى أو سلطان عرف يفك الخط .

سيدنا : الحقيقة الحق .. لأ .. كلهم كما خلقتنى

الفتاة : هيه ياسيدنا الكتب صحيح بتخفف العقول ؟ وتجفف الجتت ؟
(تتأمله) أنت لا جاف ولا ضعيف .

سيدنا : (يبعدها ويأخذ سمت المعلم)
يابنتى . هذا موضوع معقد . قالوا فيه كلام كثير . أنا رأيى (يتحدث كمحاضر ويقدم اليه ميكرفون) . فى الحقيقة أثر القراية يتوقف على درجة ثقل الدم . وفى بعض الأحيان ، على درجة خفة الشعر . وإن كنت متأكد أن جنون القراية بيحصل بسبب ضمور الكلاوى .

الفتاة : يكفينا شر البلاوى

الجارية : أنت علمته القرايه ، وبليته بالكتب
(يعجبه المديح فيمشى متبخترا) .

سيدنا : (العبيط هو اللى يصدق الكتب) .

الفتاة : هو صدقها عشان قلبه فصيح .

الجارية : تضربه على صدره
إنما أنت قلبك جامد ماتقراش غير الكتب السمينة . انصحه .

سيدنا . اخرسى . وسيبينى أحص باخراتى ايه ده ؟ بنى هلال السلال والتغريبة ؟ أوف ... سيره عنترة الأبطال ؟ باللهول ... بابات ابن دنيال الكحال ... يامصيبة ، رجوع الشيخ وتعديل الأحوال .. والله عال .. سيف ابن ذى يزن وخراق الشجر .. وماجرى مع عطمطم من الأهوال جنون .. سيف بن ذى يزن وواقعة دربال مناطح البغال .. لاحول ولا قوة ... سيف بن ذى يزن وصديقه سعدون الزنجى والرحلة لبلاد الخيال ... مؤكد أكيد سيف ذى اليزن هو اللى قلب نافوخه ..

(يتدرج الحوار إلى غناء ايقاعى راقص)
مع إنى ياصبية عرفت من زمان ..
بأنه كان حيبقى أكيد راجل مهم
قالوا لى فى السراية بأن الوالى كان
ح يبعته البحيرة ويبقى ملتزم ... الخ المشهد [1] .

* * *

(١) سعدون ، فلح وسلاطين ، صفحات ١٧ ، ١٨ ، ١٩

الملحمية ومسرح الفرجة .

وتتقدم الملحمية نحو التسجيلية أكثر فى مسرح الفرجة من خلال مسرح شامل قريب من مسرح « الكاباريه الأدبى » الذى يهتم بالوقائع والوثائق التاريخية من خلال الشرائح الفيلمية والاعلانات المتحركة ، وهو أسلوب قريب من أسلوب التعبيزيين ، وقد تم هذا فى عدد من مسرحيات الفرجة ، ربما كانت أفضلها مسرحية « باى باى .. عرب » لنبيل بدران .

تناول نبيل بدران فى مسرحيته قضية الوحدة العربية فى ضوء التشخيص والتقرير ومايتصل بهما من شرح وتحليل وذلك من خلال حلم مثالى لبطل « عرب » يحلم بالخلاص والخير فى عالم ممزق الواقع والعلاقات .

أعد المؤلف لبطله « عرب » رحلة من رحلات أبطال المقامات العربية انتقل فيها بين البلدان العربية فى مشاهد تسجيلية كى يثبت ملاحظاته على تلك المشاهد

ومن جمع المشاهد والتسجيل يتضح الموقف فى النهاية عندما يعتزل ، الجان « زعبور » أمام هذه الأمنية المستحيلة ، أمنية جمع شمل العرب وتحقيق الوحدة ، مؤكداً هزيمته أمام شيطنة أكبر هى شيطنة العرب . فالحل لن يأتى إلا إذا غير العرب ما بأنفسهم :

«عرب: أنا المشكلة .. وأنا الحل .. (ثم مشيراً إلى الجمهور)
هو المشكلة ... وهو الحل
هى المشكلة ... وهى الحل
احنا المشكلة ... واحنا الحل
احنا حل المشكلة ، واحنا مشكلة الحل [١] .

* * *

قدم نبيل بدران مسرحيته « باى باى .. عرب » فى فصلين . الفصل الأول فى ست لوحات والثانى فى ثلاث عشرة لوحة . وأقام لكل لوحة فيها بناءً مستقلاً ، ثم توالت اللوحات متتابعة لكى تقدم فى مجموعها سلسلة من التكشفات المتراكمة حول القضية المطروحة .

وفى كل لوحة من هذه اللوحات انطلق المؤلف من جزئيات مألوفة للناس فيها الكثير من السخرية فى عرض المواقف الجادة . مازجاً بين عناصر مسرح المنوعات من غناء ورقص وانشاد إلى جانب الوسائل الأخرى المألوفة فى المسرح التسجيلى مثل الاحصاءات وأقوال الصحف والاذاعات وغيرها ، كما نرى فى الجزء التالى من اللوحة الأولى :

« قبل بدء العرض مباشرة .. نسمع أصواتاً وأخباراً اذاعية متداخلة لصوت العرب من القاهرة ... هنا دمشق ... صوت الجماهير من بغداد ... هنا الكويت ... هنا لبنان ... اذاعة المملكة الأردنية الهاشمية من عمان ... هنا البحرين ... هنا تونس » .

(١) نبيل بدران : باى باى .. عرب ، ص ٨٣

ومع تلاشي تلك الأصوات المتداخلة تسلط الاضاءة على المنصة المسرحية ونرى (عرب) الذى يبدو فى حوالى الأربعين من عمره ، وهو يستيقظ من نومه غاضباً ، ونلاحظ أنه يهرش جسمه دون توقف

عرب تريد تتخلص منى روجتى .. حذرتها من الراديو ... كل ما اسمع النشرة أهرش عندى حساسية من الأخبار
(وتدخل زوجته فى تلك اللحظة حاملة سدادتين كبيرتين مانعتين للصوت)

الزوجة: رجعت الحالة

عرب . نسيتى كلام الطبيب ؟

الزوجة: ممنوع من البيض . والسمك .. ونشرات الأخبار

عرب : نسيتى أهم شيء

الزوجة: وممنوع من سماع الشتايم

عرب ومن سوء حظى أن روجتى واذاعاتنا عايشين على الشتايم
(وتنتهى الزوجة من تركيب السدادتين الواقيتين حول أذنه)

الزوجة: لاتنسى تفرغهم فى صندوق الزبالة

عرب : فى كل مكان لافتات تقول حافظوا على نظافة مدينتكم ... ونسيوا أهم لافتة ... حافظوا على نظافة تصريحاتكم

الزوجة: (تشير إلى السدادتين)
قبل هذا الفلتر ، كنا نملأ صندوق زبالة واحد .. بعد الفلتر أصبحنا نملأ أربعة صناديق

عرب ثلاثة منهم تصريحات

الزوجة: من زمان ماسمعت نشرات أخبار أفتح الراديو .. جايز نكون كسبنا

عرب : (بأسى)

احنا الوحيدين اللى كل مانكسب نخسر أرض . هزمنا العدو ، يعنى العدو هزمنا ... دمرنا مطاراته يعنى دمر مطاراتنا ، تقدمنا للأمام ، يعنى رجعنا للخلف ... فهمت اللعبة خلاص ... لاعايز أسمع أخبار ولاعايز أشوف مذيعين ... ما أريد غير الميوزيك ... موسيقى ... عايز أنسى ... عايز أحلم .

(ويذهب عرب نحو جهاز الراديو ويدير مفتاحه ، ونسمع على الفور صوت المذيع الذى يبدو رقيقا للغاية) .

الصوت: سيداتى وسادانى .. البرنامج الموسيقى يحييكم .. ويرجو لكم وقتا هادئا هانئا .. ناعما ناعساً .. مع الموسيقى الخفيفة .. نستمع الآن سيداتى وسادانى

(تتغير لهجته فجأة وتصبح خطابية تماماً)

نستمع إلى كونشيرتو الصمود الذى يعبر عن أمتنا القوية .. أمتنا المنتصرة .. أمتنا الزاحفة .

عرب : (ساخراً)

الزاحفة نحو المخابىء ! .

ويستمر المشهد ما بين هذا الحوار الأدائى بين الممثلين ، والحوار بين الممثلين وبين الوسائل التى استعان بها الكاتب مثل الراديو والتلفزيون ، فيدور الحوار أحيانا بين عرب وبين مذيع التلفزيون :

(وتتجه الزوجة نحو جهاز التلفزيون المبالغ فى حجمه ، وبمجرد أن تدير مفتاحه يظهر على الفور داخل التلفزيون المذيع الذى يقرأ من ورقة فى يده بطريقة حماسية)

المذيــع: سنلقن العدو درساً لن ينساه إننا مائة مليون عربى

عرب : (مكملاً)

بمائة مليون رأى

(ويمد عرب يده داخل التلفزيون ويخطف الورقة التى يقرأ منها المذيع) .

المذيـــع: هات النشرة

عرب : دخل يدك

الزوجـة: من يومين كانت ساعتى فوق التلفزيون .. وفجأة اختفت هو اللى خطفها .

المذيـــع: هات النشرة أحسن أطلع لك

عرب : لو طلعت حا اسلمك للشرطة »[1] .

وهكذا جمع نبيل بدران بين صيغة الراوى المعلق وصيغة المشاركة فى مسرحية تسجيلية مزجت فنون الفرجة فى مسرح منوعات يجمع بين الأغنية والخبر والتقرير وهى نفس الصيغة التى قدمها من قبل محمد الماغوط فى مسرحيته « كاسك ياوطن » ثم غلف هذا الاطار فى جو من الكوميديا اللفظية التى تعتمد على الترادف اللغوى فى استعمال التورية ، ساعيا إلى تحقيق الاندماج بين المشاهد والعرض فى الفرجة المسرحية ، وتحقيق البعد التغريبى بمفهومه الملحمى .

* * *

(١) باى باى .. عرب ، صفحات ٥ ، ٦ ، ٧ .

مسرح السرادق والمسرح الصوتى بين الملحمية والمسرح التجريدى :

قرب منتصف الثمانينيات ظهرت جماعة السرادق التى تضم بين صفوفها صالح سعد وانتصار عبدالفتاح ونبيل مرسى وأسامه الزناتى وعبدالغنى داود وسامى أمين وعادل ندا [١] .

دعت الجماعة فى بيانها الذى أصدرته عام ١٩٨٤ إلى شكل مسرحى عربى يكون له بعد انسانى دون أن يقع فى تبعية الشكل العالمى المعروف ، ويتطلب هذا ايجاد « مسرح انثروبولوجى » مصرى يقوم على البحث فى عادات وتقاليد وجذور الشخصية المصرية باطارها القومى وذلك بالاستفادة من المعمار الشعبى « السرادق » الذى يستخدم مكانا للاحتفالات الشعبية ولفنون الأداء والصياغة المسرحية التى يمكن أن تصاغ وفق مفردات وقوانين الاحتفال الشعبى من خلال رؤية جديدة [٢] .

---

(١) مفيد الحوامدة : المسرح العربى ومشكلة التبعية ، مجلة عالم الفكر الكويتية ، المجلد السابع عشر ، العدد الرابع ، ص ٧٤ . وانظر صالح سعد : المسرحية بين العالمية والطابع القومى .

(٢) بيان السرادق ، ص ص ٩ — ١١ . نقلاً عن مفيد الحوامدة

فالمسرح التقاء مفتوح بين الممثل وبين الجمهور ، وعلى الجمهور أن يشترك في صياغة هذا الاحتفال باعتباره عملاً تلقائيا يقوم على المشاركة الجماعية لأعضاء الفريق والمشاهدين .

ويبدو من بيان الجماعة ومن العروض القليلة التى قدمتها أننا أمام صيغة جديدة للمسرح تسعى إلى التوفيق بين الملحمية وبين التجريدية فى اطار من الصيغ الشعبية التراثية .

فهم يستخدمون البناء الملحمى الذى يركز على المشاهد التسجيلية دون الاهتمام بالفعل المتطور لتقديم مضمون اجتماعى يأخذ شكل القضية مع الاحتفاظ بالمسافة التغريبية للمحافظة على وعى المشاهد ويقظته .

ثم هم يمزجون بين هذا الجانب الملحمى وبين صيغ تجريدية عديدة منها تجريد الشخصية التى تفقد اسمها الواقعى وتصبح مجرد رمز ، وانتقال الأدوار بين الممثلين فيؤدى كل ممثل أكثر من شخصية ، ومنها الاعتماد على الارتجال والتداخل ومنها استغلال المشاركة والاحتفالية فى تقديم لا واقعية الواقع .

* * *

اعادت جماعة السرادق تنظيم المسرح بطريقة تتفق مع طبيعة السرادق فجعلته فى شكل مستطيل يشغل المشاهدون أضلاعه الأربعة بينما يجرى العرض بين المشاهدين فى الوسط ، ودلالة التوزيع الجغرافى للمتفرجين فى هذا العرض هى أن العرض لايقدم — كعادة العروض التقليدية — إلى كل متفرج على حدة ، فهذا العرض لاينفى الجماعة لحساب الفرد ، وإنما يسعى إلى تحقيق العكس ، أى نفى فردية المتفرج ، وهذا لايعنى بالطبع اهدار ذاتيته ، وإنما يعنى فقط مساعدته على الخروج من ذاته الفردية الصغيرة ، التى يعتقد بضيق أفق ، أنها محور الكون ، ليدرك أن هناك ذاتاً أخرى أكبر وأهم هى الذات الجماعية ، وأن العرض ليس عرضا سلعيا وإنما هو عرض مسرحى طقوسى جماعى ، أى لن يقدم إليه العمل جاهزاً بعد أن تم انتاجه وتعليبه من قبل

المسرحيين ، وإنما سيشارك هو بنصيب ما فى عملية الانتاج وفى تلقيها أيضا »[1] .

وقدمت الجماعة عدداً من التجارب القليلة ، منها احتفال الدراويش بعودة جمهورية زفتى — عرس الدود — ويحدث فى قريتنا الآن .

* * *

وعلى الرغم من امتلاء النصوص المسرحية فى مسرح السرادق بالمفردات الشعبية ، الا انه قدم بتقنيات وحيل وأدوات فنيا غربية جمعت — كما أشرت — بين الارتجال فى مسرح بيراندللو والتغريب فى المسرح الملحمى والاستعراضات الشعبية التى تجمع بين الغناء والرقص فى المسرح التسجيلى والتشكيلات الموسيقية الحديثة للأصوات الطبيعية كما فى الأوبريتات الموسيقية الحديثة .

وقد اتضح هذا كله فى العمل الذى قدمته الجماعة مؤخراً « الدربكة » ١٩٨٧ صياغة كوثر مصطفى واخراج انتصار عبد الفتاح على قاعة منف بالعجوزة . فيما أسموه بالمسرح الصوتى .

تبدأ المسرحية بداية مفتوحة مرتجلة ، حيث يخرج الممثلون من قاعة المسرح إلى حيث يقف الجمهور فى الخارج مطالبينه المشاركة فى هذا الاحتفال الذى يشبه الزفة الشعبية واستجاب لهم بعض الجماهير بطبيعة الحال[2] وكان هذا الاحتفال هو بداية العرض مع مقدمة موسيقية شعبية ، وتلت هذه المقدمة الموسيقية أغنية عن « سبوع طفل » فى اطار احتفال شعبى ثم دقات

---

(١) محمد حامد السلاموني : الدربكة والعودة إلى المسرح ، مجلة المسرح ، العدد الرابع/ ديسمبر ١٩٨٧ ، ص ٩٩ .

(٢) انظر تعليق السلامونى على المسرحية بالعدد الرابع من مجلة المسرح (ديسمبر ١٩٨٧) وانظر كذلك تعليق نادية البنهاوى للمسرحية فى دراستها « الدربكة نواة أوبريت مصرى معاصر » بنفس العدد من المجلة ، ص ٤٥ وما بعدها .

« هاون » ، وبعدها يبدأ دخول الجمهور والممثلين صالة العرض مع استمرار دقات الهاون .

وتجارب الجماعة قليلة لم تتضح معالمها بعد ، وإن كان من الواضح أنها لاتختلف كثيراً عن تجارب المسرح الشعبى بصيغة المتعددة والتى أشرنا اليها من قبل مع اهتمام أكثر بصيغ المسرح التجريدى .

ويشير أحد مخرجى هذه المسرحيات وهو انتصار عبد الفتاح إلى صلة هذا المسرح الجديد بالمسرح الشعبى فى مقال له عن « مسرح الآلات الشعبية » ثم ما فى هذه الآلات والصيغ المصاحبة لها من مسرحة ، فيقول : « إن شاعر الربابة والأراجوز وخيال الظل والحاوى والراوى الشعبى وصندوق الدنيا وغيرها من الأشكال الشعبية التى عاشت ومازال تعيش فى وجدان الإنسان المصرى منذ ٠لادنه تعبر عنه وعن همومه وأفراحه ومازالت تلف وتدور فى الحوارى والموالد وقرانا فى مصر » ثم يشير انتصار عبدالفتاح إلى الصياغة الجديدة فى الاخراج والتى أسماها المسرح الصوتى قائلا « وشاعر الربابة الذى يقص السير الشعبية على آلة موسيقية « الربابة » يعد من أهم الظواهر المكونة لشكل من أشكال التعبير الدرامى ، فالعلاقة بين الآلة الموسيقية والعازف الشعبى علاقة وجدانية خاصة ، بل يمكن أن نعتبرها علاقة عشق وعشرة ، فهى بالنسبة له الشريك الوحيد الذى يتفاعل معه فى لحظة ابداعه الخاصة والتى دفعت به لاظهار براعات وابداعات أخرى ترتبط بنوع آخر من الابداع غير الموسيقى وهو التشخيص » .

ثم يضيف موضحاً التشخيص التلقائى عند الحكواتى عازف الربابة ، قائلاً « فشاعر الربابة عندما يحكى سيرته الشعبية يقوم بدور الممثل ويتفاعل معها فى لحظة ابداع خاصة يعبر عنها بأشكال تمثيلية مختلفة . فشعراء الربابة لهم القدرة التلقائية على التشخيص من خلال تجسيد انفعالاتهم المرتبط بالشكل

الموسيقى وارتباط آلة الربابة بالشاعر والتركيز من خلال عامل مهم كشريك وشاهد معه على الأحداث » [1] .

استخدم مسرح السرادق هذه الحرفيات الشعبية فيما أسموه بالمسرح الصوتى من خلال تكنيك غربى ينتمى إلى حرفيات المسرح الطليعى بكافة اتجاهاته !

★ ★ ★

---

(1) [illegible] الشعبية ، مجلة المسرح ، العدد [illegible] ١٩٨٧ [illegible] ص [illegible]

المسرح الملحمي ؛ تقيم عام :

هكذا حرصت المسرحية الملحمية فى مصر — والعالم العربى — على أن تقدم عرضا مسرحياً جماعيا يشارك فيه المشاهد بشكل فعلى يمكنه من اليقظة الدائمة حتى يتمكن من الحكم على القضية المعروضة ، فاستخدمت الأساليب والحيل التى تعين على تصوير وتسجيل المشاهد التى يتبلور منها الموقف النهائى ،ذلك الموقف الذى يتوصل اليه المشاهد بنفسه وبمساعدة هذه المشاهد التى تصبح بمثابة حيثيات هذه القضية المطروحة . وتجمع هذه الأساليب بين أساليب بريخت فى المسرح الملحمى وبين أساليب الصيغ الشعبية التى عثر عليها كتاب هذا الاتجاه فى الصيغ التراثية الشعبية كما تستفيد أحيانا من صيغ تجريبية أخرى .

وبهذا تحققت مقولة إن المسرح وهم ، ويجب أن يبقى الجمهور واعيا بهذه الحقيقة عن طريق هدم الحائط الرابع الذى يفصل الجمهور عن المسرح ، إذ

يجب أن يدرك المشاهد أن المسرحية ليست حقيقة وإنما هي توضيح لحالات يمكن أن تغير ، بل ويجب أن تغير فى الحياة الحقيقية [1] .

وكان هذا هو المفهوم العام الذى سيطر على انتاج أغلب كتاب المسرح منذ أواخر الستينيات بعد التعرف على المسرح التعبيرى والمسرح الملحمى والمسرح التسجيلى عند بريخت وآداموف وبيتر فاس ، هذا التعرف الذى جاء مصاحباً للحاجة إلى صيغة مسرحية جديدة تحل محل الدراما الواقعية من ناحية ، وتحاول تأصيل الشكل المسرحى فى التراث العربى والشعبى من ناحية أخرى .

وتعددت الصيغ المسرحية التى تنتمى إلى المسرح الملحمى فى المسرح العربى المعاصر بعد دعوة يوسف ادريس وتوفيق الحكيم إلى ضرورة البحث عن صيغة مصرية فكانت منها صيغة مسرح الاحتفال والمشاركة التى استفاد من حيلة التمسرح أو المسرح داخل المسرح عند بيراندللو ، فحاول يوسف ادريس أن يدمج خشبة المسرح بصالة المتفرجين لتحقيق وحدة ادماج ومشاركة بين الممثلين والجمهور من ناحية ولتأكيد التشخيص فى العرض المسرحى من ناحية أخرى وذلك فى مسرحيته الفرافير ، كما حاول رشاد رشدى أن يقدم صيغة مماثلة ، لكن ربما بمهارة أقل إذ تغلب على مسرح رشاد رشدى الصنعة المفتعلة فى محاولته توظيف حرفية مسرح خيال الظل والراوى والحكواتى باعتبارها الصيغ الشعبية التى تختزن وجدان الجماعة وبالتالى تدعوها للمشاركة .

وتتضح صيغة التراث الشعبى وتتبلور اتجاهاً فنياً ملحوظاً عند الفريد فرج الذى سعى من خلال توظيف التراث وصيغه المسرحية فى مسرح ملحمى إلى وضع المتفرج فى حالة وعى يقظ بالحركة والفعل ، وإلى مطالبته بالمشاركة فى هذا اللقاء الجماهيرى الشعبى لمناقشة قضايا الواقع الاجتماعى

ورأينا كيف وفق الفريد فرج فى اقامة مسرح احتفالى بوصل صيغة

---

(١) Wallace : Modern Theatre and Drama, p. 50.

مسرحية تراثية من خلال بناء فنى مزج بين الصيغ المسرحية الشعبية وبين حرفيات المسرح الملحمى الأوربى .

وربما لم يركز الفريد فرج على مبدأ التغريب الملحمى تركيز محمد أبوالعلا السلامونى الذى جمع بين التغريب والتمسرح فى ملحمة شعبية تمزج الحلم بالواقع توسلاً إلى توحد جماعى بنير رؤية المستقبل .

قدم أبو العلا السلامونى مسرحاً شعبياً ملحمياً يسجل الواقع السياسى والاجتماعى من خلال مبدئى التغريب والمشاركة . فالمسافة بين المسرح والمشاهد وبين الممثل والنص يجب أن تقوم لفصل الايهام وبذلك يتحقق اشتراك المشاهدين فى عرض الفرجة مع وعيهم التام بالتشخيص من ناحية وبالحكم الذى يجب أن يكون هو هدف المسرحية من ناحية أخرى .

وربما كان أبو العلا السلامونى هو البداية لصيغة جديدة فى المسرحية الملحمية فى مصر ، وهى الصيغة التراثية الاحتفالية ، هذه الصيغة التى جمعت بين ملامح من مسرح الفرجة ومسرح المشاركة والمسرح الوثائقى فى صياغة جمعت بين حرفيات المسرح التعبيرى والمسرح الملحمى والمسرح التسجيلى .

قدمت هذه الصيغة الجديدة فى مسرح محمود دياب وسمير عبد الباقى ويوسف الحطاب مسرحية تراثية احتفالية ، تعتمد على التراث موقفاً فى مسرح احتفالى وظف صيغ المسرح الشعبى كما نراها فى خيال الظل والمشخصتيه والمحبظين والحكواتى .

وكانت هذه الصيغة بداية الوصول إلى صيغة للمسرح الشامل أضاف إلى المسرح الملحمى والمسرح التسجيلى امكانيات مسرح الكباريه الأدبى وقد قدم هذه الصيغة نبيل بدران تقديما موفقاً فى مسرحيته باى باى عرب كما قدمها من قبل بصورة أقل شمولية الفريد فرج فى مسرحية « النار والزيتون » .

ونتهى صيغ المسرح الملحمى بالالتقاء بسائر اتجاهات المسرح الطليعى فى صيغه التجريدية من خلال مسرح السرادق والمسرح الصوتى عند جيل جديد من الشباب بدأوا يعرضون صيغهم التجريبية منذ سنوات قليلة ، والتجربة لاتزال تحت النضج والدراسة .

* * *

الفصل الثانى

المسرح التجـــريدى

ارتبط التجريب فى المسرح المعاصر بالحركة التعبيرية التى ظهرت فى أوائل هذا القرن [1] فكانت التعبيرية هى بداية المسرح الطليعى باتجاهاته المختلفة .

ولم تعمر التعبيرية كثيراً فى أوربا ، الا أنها أثرت بعد ذلك فى كافة الاتجاهات الطليعية بعدها

ولقد كان المسرح الملحمى هو أول هذه الاتجاهات الطليعية بتكنيكه الفنى الذى أثر بعد ذلك فى سائر الاتجاهات الطليعية من تجريدية وميتافيزيقية وعبثية وغيرها .

فالعلاقة بين هذه الاتجاهات الطليعية فى الشكل الفنى — فى الواقع — علاقة متداخلة .

وبريخت نفسه بدأ تعبيريا فى مرحلته الأولى التى ألف فيها مسرحيات : بعل ١٩١٨ — طبول الليل ١٩١٨ — ١٩٢٠ ، وفى أدغال المدن ١٩٢١ —

---

(١) د عبد الغفار مكاوى علامات على طريق المسرح التعبيرى ، ص ٥ وانظر كذلك
Walter Stein : Drama, in the Twenteith Centary Mind, p. 432

١٩٢٤ (١) ثم توصل بعد ذلك إلى المضمون الاجتماعى فى المسرح الملحمى على نحو ما وضحنا خصائصه وملامحه .

وقد أثر التجديد فى الشكل الذى قدمه بريخت على الحركة المسرحية المعاصرة عامة ، كما تأثر هو أيضا — بلاشك — بالتجريد الذى كانت تقدمه سائر اتجاهات المسرح الطليعى . ولهذا نجد تداخلاً واضحاً فى معالم الشكل الفنى عند كل على الرغم من اختلاف المضمون .

فحيل التغريب التى استخدمها المسرح الملحمى والمسرح التسجيلى ، وأريد منها ايقاظ فاعلية المتفرج ومساعدته على اتخاذ موقف بعد مواجهته لأحداث المسرحية ، والموقف هنا هو فى النهاية موقف اجتماعى ، ذلك أن الوجود الاجتماعى هو الذى يحدد الوجود ، كذلك فالعالم إذا عرض على أنه غريب فلابد أن يوقظ فى المشاهد الرغبة فى تغييره ، « وهكذا يصبح المسرح الملحمى عند بريخت وسيلة للشيوعية لأنه يسلم بأن الطريقة التى يود المشاهد رؤية العالم — وقد تحول بها — هى الطريقة الشيوعية » (٢)

هذا الأسلوب فى التقديم المسرحى — التغريب — استخدمه من قبل المسرح التعبيرى ولكن ليطرح فكراً فردياً يسيطر عليه الاحساس بالعبث واللاجدوى وتسوده الفوضى وعدم النظام وتطمس معالم الواقع فيه رؤى الداخل المفككة ، وهو مانراه بعد ذلك فى سائر الاتجاهات الطليعية الأخرى .

اختلاف المسرحين إذن هو اختلاف فى المضمون فقط . فالتغريب موجود فى المسرحين والاعتماد على المونتاج فى تركيب المشاهد بدلاً من الفصول المتطورة موجود فى المسرحين وحيل التعقيب على الحدث بالتعليق والاعلان وعرض الصور الفوتغرافية والسينمائية واستخدام الأقنعة وغيرها من الوسائل التى استخدمتها المسرحية الجديدة لكسر حدة الايهام بالواقع والتقمص العاطفى ، كلها موجودة فى المسرحين .

(١) انظر الفصل الثالث من كتاب رونالدجراى بريخت ، ص ٥٣ وما بعدها من الترجمة العربية

(٢) رونالد جراى بريخت ، ترجمة نسيم مجلى . ص ٨٢

لقد كان المسرح الجديد ، أى مسرح مابعد الدراما الواقعية ، حريصا على أن يؤكد فقط على الفكرة ، ولهذا فقد اتجه إلى الغاء كل مايمكن أن يضفى على العمل المسرحى من غنائية أو افراط جمالى .

ومن الغريب أن الفرق بين الفرافير وبين المهزلة الأرضية وهما ليوسف ادريس هو فى الواقع الفرق ما بين بدايات تمثل المسرح الملحمى وبدايات تمثل المسرح التجريدى فى المسرحية العربية المعاصرة .

* * *

المسرح الملحمى والمسرح التجريبى إذن مسرحان ثوريان طليعيان لكن الاختلاف بينها يأتى فى أن المسرح الملحمى يعتمد على الرؤية الخارجية ، على حين لجأت سائر الاتجاهات التجريبية إلى الرؤيا الداخلية ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فالدارس للمسرح الطليعى بكافة اتجاهاته ، سيلاحظ استقراراً واضحاً فى الشكل الفنى للمسرح الملحمى ، يكون اتجاهاً يخضع للدرس والتحليل والاستقراء ، على حين يصعب هذا فى سائر الاتجاهات الأخرى – لسيطـرة التجريب عليها – وهذا يفسر لنا كيف أن بعض كتاب هذا الاتجاه – فى المسرح العربى المعاصر – مارس الكتابة التجريبية فى ظل اتجاهات عديدة ، هذا إلى جانب أن المسرح التجريبى فى أوربا هو أيضا تجارب تحت الملاحظة إذا جاز لنا هذا التعبير .

* * *

التجريب فى مسرح الستينيات :

ربما كانت المحاولات الأولى لرؤية مسرح تجريبى فى المسرح العربى المعاصر ، فى تلك المسرحيات التى قامت على ادراك التركيب الرمزى للواقع لتقديم حقائق أكثر عمقا وشمولية .

بدأ هذه المحاولة كتاب الدراما الواقعية لطفى الخولى ويوسف ادريس وميخائيل رومان .

فى مسرحية « الأرانب » ١٩٦٤ ، حاول لطفى الخولى أن يقدم مضمونه من خلال شكل تجريبى يعتمد على الحدث الفانتازى ، فخرجت المسرحية دراما واقعية تطرح قضية حق المرأة فى المساواة فى المجتمع الجديد من خلال شكل تجريبى يجمع بين ملامح متعددة من حرفيات المسرح الطليعى .

تبدأ المسرحية بافتتاحية (برولوجوس) من مسرح بيراندللو — المسرح داخل المسرح — حيث يتحاور مدير المسرح مع احدى الشخصيات فى محاولة

لتحطيم الحواجز بين الجمهور والممثلين ولتجعل من المسرح امتداداً للصالة . ولتجعل الجميع يعيشون واقعاً واحداً متعدد الأبعاد :

« تمر لحظات حيرى ، تنقل إلى الرواد الاحساس بأن هناك شيئا غير عادى قد وقع خلف الستار . ينفرج الستار بصورة يبدو معها وكأنه موضع شد وجذب بين قوتين متضادين . وأخيراً ينفتح الستار تماماً عن العمال وهم مابرحوا منهمكين فى اجراء التشطيبات النهائية للديكور ، يندفع من وسطهم إلى مقدمة المسرح رجل يرتدى معطف الأطباء الأبيض ، حول رقبته سماعة الكشف الطبى ، وفى احدى يديه أنبوبة اختبار يهزها وهو ينظر إليها بين وقت وآخر من خلال عينين مبروزتين داخل نظارة سميكة ، تطلان من وجه لايستطيع أن نصفه بجمال الخلقة . قلق . تصدر عنه باستمرار حركات عصبية . يهرول فى ذيله مدير المسرح هائجا غاضباً فى حالة ربكة شاملة . يجفف عرقه المتصبب من جبينه . يدور بينهما الحديث فى سرعة وحيوية كقبضات الملاكمين فى مباراة رياضية :

الدكتور يونس : يا أفندى أنت حالتك مش طبيعية . افهمنى . انت ايه ؟ عقلك متبنج . بقى لى نص ساعة عايز أفهمك .

مدير المسرح : يادكتور .. يادكتور يونس . هو ده برضه تصرف عالم كبير ومحترم . تسهينا وتفتح الستارة قبل مانكون مستعدين . الناس تقول علينا ايه بس ؟ .

....

ثم يخاطب مدير المسرح

الدكتور يونس : « يا احسان . أنا مش طلبت منك بكل أدب واحترام انك تتفضل وترفع الستارة . دقيقة واحدة علشان عندى كلمتين مهمين أحب أقولهم للناس قبل ما ... (يشير بيده اشارات ذات معنى معروف بينهما) فرفضت . أعقتك عليك

الطلب مرة واتنين ورفضت ترفض ليه ؟ هو أنت فاكرنى
يعنى عايز اتكلم حباً فى الكلام . أنا رجل معمل وتجارب
مش راجل كلام وحديث . لكن الكلمتين دول واجب .
زى ماتقول محى حبل بيهم ولازم أوضعهم قدام الناس
فيبتدوا معانا الحكاية على نور .

أعمل ايه بقى أمام موقفك العنيد ده . افتح الستارة بنفسى
(للجمهور) والا ايه بذمتكم »[1] .

كان هذا التكنيك جديداً على المسرح العربى بلاشك ، ويعبر صبحى شفيق فى دراسته التى نشرت مع المسرحية عن هذه الجدةو المفاجئة بقوله « ففى نفس اللحظة التى كنا ننتظر فيها أن تدق دقات المسرحية التقليدية ايذانا بانفراج الستار عن الفصل الأول وباطفاء أنوار الصالة ، وجدنا — ومازالت أضواء الصالة مضاءة — الستارة تفتح وتغلق ، كأنها على حد تعليمات المؤلف فى النص — فى صراع بين قوتين متعارضتين .

وبدا لنا أن هناك خللاً ما قد وقع فى ادارة المسرح ، إذ أن الستارة قد فتحت ومازال العمال يركبون الديكور ، بينما يصيح مدير المسرح فى وجه شخص يرتدى نظارة سميكة وله لحية ... تسهينا وتفتح الستارة ، لكن الدكتور يونس وهو الذى يمثل أوعى فئات مجتمعنا لايبدى أى اهتمام بما يسميه مدير المسرح بأصول أو تقاليد المسرح ، وإنما يعتبر أن عنده حكاية يريد أن يقولها للناس »[2] .

حاول لطفى الخولى بتجربته فى « الأرانب » أن يزيل الايهام بواقعية الفعل ، حتى يدرك المشاهد حقيقة مايدور على خشبة المسرح . فبدأ مسرحيته بمشهد الافتتاح على حركة اعداد المسرح طالباً من الجمهور أن يشترك فى هذا الاعداد

(١) لطفى الخولى : الأرانب ، صفحات ١١ ، ١٢ ، ١٣

(٢) الأرانب ، ص ١٤٠ .

لتكون صالة المشاهدين متداداً للعرض ، وليعيش الجميع مشتركين فى العملية المسرحيه وبالتالى تكون أمامهم فرصة للجدل والمناقشة وهو نفس التكنيك الذى تعرفنا عليه من قبل فى المسرح الملحمى وفى حديثنا — خاصة — عن تأثير حرفية المسرح داخل المسرح لبيراندللو .

هكذا بدأ لطفى الخولى فى الأرانب بداية تعارض النزعة المسرحية فى الدراما الواقعية وتعتمد على حرفيات أقرب إلى المسرح الطليعى .

تأتى المسرحية بعد ذلك لتقدم لنا حدثا غير واقعى تتحول فيه الشخصيات ، فالرجل يصبح امرأة ، والمرأة تصبح رجلاً ، ثم يستغل الكاتب هذا التحول فى الحدث الفانتازى لعرض قضيته الفكرية .

ولايغيب عن الذهن مافى تشويه الحدث — أيضا — من تحطيم الايهام بالواقع . نحن هنا فى مسرحية الأرانب — إذن — أمام تجريب جديد فى المسرح يسعى إلى الخروج من دائرة الدراما الواقعية بالثورة على تقاليد هذه الدراما وتقديم مسرح ضد المسرح ، عليه أولاً أن يقضى على الايهام بالواقع أساس الدراما الواقعية التقليدية .

أما الوسيلة إلى كسر هذا الايهام فكان بالعمل على ادماج المشاهد فى الحركة المسرحية لايقاظه ثم متابعة ايقاظه ودفعه إلى التفكير والمناقشة فيما يعرض أمامه بتقديم هذا الحدث الخيالى ، والسؤال الذى يرتبط به وهو ماذا يحدث لو ؟

وباستثناء هذه الافتتاحية وذلك الحدث الخيالى ، فقد وفر الخولى لمسرحيته بناءً دراميا محكماً عالج من خلاله قضيته المطروحة ، ووفر له أركان الصراع وتطوره من خلال الفصول الثلاثة التقليدية .

* * *

(٢)

كانت مسرحية الأرانب ـــ كما رأينا ـــ من أوائل المحاولات التى اتجهت إلى تقديم مسرح تجريبى يسعى إلى التمرد على التقاليد الدرامية المألوفة .

وفى نفس الفترة التى قدم فيها الخولى تجربته فى الأرانب ، قدم يوسف ادريس ـــ أيضا فى اطار المسرح الطليعى ـــ مسرحية الفرافير وهى مسرحية تجريبية اعتمدت على الخصائص الفنية للمسرح الشعبى من خلال تأثيرات واضحة للمسرح الملحمى وللمسرح داخل المسرح موظفاً فيها ملامح من الصيغ المسرحية الشعبية ، وقد تناولناها فى حديثنا عن المسرح الملحمى لوضوح صلة التأثر ثم اتبع ادريس هذه المحاولة بمحاولة تجريبية أخرى فى « المهزلة الأرضية » ١٩٦٥ .

والتجريب فى مسرحية « المهزلة الأرضية » محاولة للاقتراب من صيغة المسرح التعبيرى ، إذ تتعدد ملامح التجريد التعبيرى فيها من التعبير عن الواقع النفسى أو الروحى للشخصية ، ومن الغاء الفردية والخصوصية فى الشخصية بالتركيز على العمومية والتجريد ، فالاخوة المتنازعون هم محمد الأول ومحمد الثانى ومحمد الثالث وأبوهم محمد الطيب وجدهم محمد قارون ، والتمرجى الذى يحاكمهم صفر .

ومظاهر التعبيرية فى المسرحية ـــ أيضا ـــ النص على أن المسرحية يجب أن تقدم على هيئة حلم لا واقعى .

تبدأ مسرحية المهزلة الأرضية بداية واقعية ، لتدخل بعد ذلك فى حالة متأرجحة بين الوعى واللاوعى . فقد أثار نزاع الأخوة مشكلة الطبيب الخاصة ، فبدأ لاوعيه فى خلق حدوته حول هذه العائلة مسقطاً أفكاره الخاصة عليها ، لكنه من آن لآخر يستيقظ من حلم لاوعيه إلى الوعى بالخارج من خلال دخول زوجته عليه وايقاظها وعيه بربطه بالوعى الواقعى فجأة .

وهكذا كانت « المهزلة الأرضية » هى المحاولة الطليعية الثانية ليوسف ادريس اختلطت فيها ملامح متعددة من كافة الاتجاهات الطليعية التى عرفها المسرح الغربى ، فسيطر عليها التجريد من خلال أسلوب تجريبى متنوع .

وعبرت اللغة عن ذوات الشخصيات المضطربة الثائرة ، فتأرجحت هى الأخرى بين الحلم والواقع كما نرى فى الحوار التالى بين قارون وبين صفر :

« قارون: لازم المحكمة عرفت .

صفر : عرفت ايه .

قارون : الحقيقة .

صفر : حقيقة ايه .

قارون : من المسئول .

صفر : مسئول ايه .

قارون : الله عن اللى احنا فيه »

صفر : مسئول عن ايه .

قارون : فى المأساة دى ... مين المسئول عنها .

صفر : انشاء الله انسخط قرد ما أعرف . ده جايز قوى كلهم مجنى عليهم ، وجايز قوى يكون كلهم مجانين . وجايز لا كده ولا كده من أصله . جايز المظلوم هو الجانى والظالم هو المجنى عليه . جايز أى حاجة . جايز قوى انه يطلع فى الآخر إن أنا المسئول .

عالج يوسف ادريس مشكلة العلاقة بين الانسان والانسان من خلال السيد والعبد فى الشكل الجديد الذى قدمه فى الفرافير . وهى قضية فلتت أبعاد اجتماعية أكثر .

أما هنا فى مسرحية « المهزلة الأرضية » فالشكل الجديد لايقدم المشكلة الاجتماعية بقدر مايقدم المشكلة الانسانية فى مطلقها المجرد ، وإن ربط بينها وبين صراع الأبناء والأجداد والأحفاد فى مشكلة توزيع الأرض وموقف المثقف والبروليتارى منها ، وموقف الكاتب الذى لم يتضح بالقدر الكافى ، بل ظل موقفاً يحوطه الغموض والتجريد خاصة عندما عالج الموقف على نحو تبدو معه المشكلة مشكلة فكرية .

* * *

(٣)

وفى اطار التجريب فى مسرح الستينيات أيضا ، قدم ميخائيل رومان رؤيا تجريدية فى بناء أقرب إلى المسرح التعبيرى فى مسرحيته : الوافد — وليلة مصرع جيفارا .

العالم الذى تقدمه الوافد ١٩٦٥ عالم كابوس يتحرك فى غموض وآلية يشبه فى تجريديته عالم كافكا : المكان الغامض والشخصيات المجردة التى تسمى بصفاتها : الوافد — المندوب — الخادم — المسئول — الخبير .

وتصبح تعريات الواقع هنا مدخلاً للكشف عن عالم داخلى حقيقى .

أثارت مسرحية الوافد عند عرضها ١٩٦٦ ردود فعل متعددة بين النقاد بسبب هذه التجريبية التجريدية ، واختلفوا فى تفسيرها « هل هى مسرحية سياسية تهاجم الأوضاع القائمة فى الستينيات ، أم هى مسرحية فكرية تناقش أزمة الانسان المعاصر ازاء سيطرة الآلة ؟ أم هى مسرحية عبثية تصور موقف الكاتب من الكون »[1] .

والحقيقة ، فالمسرحية تحتمل كل هذه التفسيرات ، فإذا حاولنا اقامة علاقة

---

(١) نسيم مجلى : المسرح وقضايا الحرية ، ص ٨٩

بينها وبين الظروف السياسية التى أحاطت بها فى الستينيات فستصبح المسرحية ادانة للحكم الشمولى الذى جعل الناس رقباء على بعض كما جعلهم أدوات استخبار فى أجهزة الحكم .

وإذا نظرنا اليها فى ضوء تفرد الوافد واختلافه على سائر الموجودين فى الفندق الذين يتحركون فى آلية مرسومة ، ومن ثم اصرارهم على محاكمته وتجريده ، وهو مايؤكده قول الوافد فى نهاية المسرحية :

« أنا حر ... أنا حر .. أنا تحررت من كل قيمة . من التذكرة والبطاقة وحقيبة السفر ، وكل اللى بتعملوه مايهمنيش. ولايهزلى شهره وأنتم وكل الأزرار والأجهزة والمعدات . كلكم علامة على تدهور العصر عصر الأصابع والأزرار والممكن » فستصبح مسرحية فكرية .

سعى ميخائيل رومان فى مسرحية الوافد إلى محاولة ابطال مفعول العالم الواقعى بتقديم هذا الوجود المجرد ، لكنه لم يتخلص كلية من الواقع ومتطلباته فى العرض ، فشخصية الوافد ليست شخصية مجردة كلية كما لاحظ نسيم مجلى فى دراسته عن المسرحية « بل هو شخص يحمل بعض السمات المميزة وإن كانت قليلة الا انها تكفى للدلالة عليه . فاسمه حمدى وهو مثقف مناضل سار فى المظاهرات ضد الانجليز هاتفا بالحرية والاستقلال ، وذاق مرارة السجن من جراء ذلك . إذن فهو مواطن مصرى ، يؤكد هذا مايكشفه حمدى حين يدخل عالم الفندق الغريب ، ويتعرف على شخصية المسئول الذى ينتمى لعائلة ثورية ، وابن عمه مات شهيداً مع عرابى ، بل إن المسئول نفسه كان زميلاً فى المظاهرات ضد الانجليز وصدقى وكل الخونة ، ثم يتعرف على حسان الخبير صديق الصبا منذ عشرين عاماً الذى يذكر الوافد بحسنية شقيقته التى كانت تعجب به مما جعل الوافد يطمئن اليه »[1] .

* * *

---

(١) المسرح وقضايا الحرية ، ص ص ٩١ — ٩٢ .

ويتقدم ميخائيل رومان نحو مزيد من التجريب باعتماده على تكنيك المسرح داخل المسرح وكسر الايهام الواقعي والالحاح على مزيد من التغريب في حوار الشخصيات حيث تبدو اللغة وكأنها صادرة عن لحظة من لحظات اللاوعي وذلك في مسرحية « ليلة مصرع جيفارا العظيم » ١٩٦٧ .

فعلى الرغم مما يبدو على اللغة من واقعية إلا أنها تبدو غير مترابطة وفاقدة للدلالة المنطقية :

« الفتى : لو كان عايز يموت ، كان لازم يموت زى المسيح مصلوب على صليب . كان لازم يموت على خازوق ومن حواليه عشر ملايين بالدموع والنحيب . كان لازم يموت على محرقة في ميدان الفاتيكان ومن حواليه الألوف برداء الكهنوت .

المرأة : مات ياعيني عن الأوطان غريب .

الفتى : يابا ... اليوم لما يمتد ... الساعات لما تمتد ... الخنجر لما ينغرس في القلب على طول ولا قطرة دم تنزل وكل التساؤلات في العينين والرعشة في الشفاه . اللحظة لما تقف مكانها ماتتحركش ... الصورة لما تثبت في المخ محفورة بقلم من نار » .

* * *

(٤)

ومن الممكن أن نضيف إلى هذا التجريب في مسرح الستينيات تجارب شوقي عبدالحكيم الذى قدم تجربة أكثر تجريدية في بعدها عن معايشة الواقع وفي الحاحه على تصوير تجربة فوق مستوى الواقع المحسوس في أعماله التي قدمها ومنها : حسن ونعيمة ١٩٦٠ ـ شفيقة ومتولى ١٩٦١ ـ المستخبى ١٩٦٣ ـ ملك عجوز ١٩٦٤ ـ والأعيان ١٩٦٥ .

يبنى شوقى عبد الحكيم مسرحه بناءً مفتوحاً ، فتبدأ المسرحية بمناقشة بين الشخصيات في موضوع بدأ من قبل فى زمن ماقبل الأحداث المسرحية ، ثم تنتهى المسرحية قبل النهاية المعتادة للأحداث .

وبين البداية والنهاية تأتى مفردات الواقع فى بشاعة غير عادية . المؤامرة التى تدبر لقتل حسن المغنواتى لأنه تجرأ وأحب نعيمة ابنة الأثرياء فى حسن ونعيمة والفتاة المنحرفة التى تنتظر الوعد والمكتوب ، كما تنتظر أخاها ليقتلها ويحقق العدل فى شفيقة ومتولى ، والزوجة التى تقتل زوجها بعد أن كرهته وتحاول اقناع ابنها ببراءتها ولكن شكه يطاردها فتقتله وتنتحر فى المستكبى .

تنطوى مسرحيات شوقى عبد الحكيم على مأساة تراجيدية ، الا أنها ليست مأساة الانسان العظيم عالى الشأن المعروف ، وإنما هى مأساة الانسان العادى فى صراعه مع قدره ، والموت الذى يترصده فى النهاية .

ومن الطبيعى أن تسود البشاعة مفردات هذا العالم من ناحية ، وأن يهتم الكاتب برصد العالم الداخلى للشخصية من ناحية أخرى .

وهكذا تحركت مسرحية شفيقة ومتولى من خلال حوار يغلب عليه طابع الحديث الذاتى الباطنى يدور فى داخل شفيقة التى تنتظر طوال المسرحية مجىء أخيها ليحقق عدالة المكتوب .

ومن الطبيعى أن يقترن هذا الاهتمام بتقديم عالم الباطن بتناثر مفردات هذا العالم من فوضى وتشتت وعدم منطقية .

ومن الطبيعى أيضا أن يؤثر هذا العالم على بناء المسرحية عند شوقى عبد الحكيم فنرى فى مسرحياته الشخصيات المجردة ، والتى يتفاوت التجريد فيها مابين شخصيات بلا أسماء واقعية وشخصيات لها خصائص ميتافيزيقية فكرية ، كما نرى حوار هذه الشخصيات يميل إلى التجريد ، فتبدو الشخصية وكأنها تتحدث إلى نفسها ، على نحو مانرى فى الحوار التالى بين الأب وشفيقة فى

شفيقة ومتولى ، إذ يتصل بينهما الحوار أحيانا ، ينفصل أحيانا ويتناجيان داخلياً أحياناً أخرى :

« الأب : شالوها الرجالة بعد المغرب . ودفنوها وراحت لايام وجت لايام وأنا آعد فى الغيط . تحت الجميزة . أنت عارفاها . السكة جنب الطاحون . فاكراها ؟

شفيقة : أنا مسمعتكشى .

الأب : عترتى وانتى ماشية ، وكنت حاتقعى . والسكة وخداك .

شفيقة : لو كنت قمت وشدتنى من ايدى .

الأب : دى ماتت . انتهت . ودفنوها الرجالة .

شفيقة : أنا بقيت خايفة وأنا ماشية ، ورجلى ع السكة وشيفاك ورايا ... ورايا .

الأب : مفيش ميت يشوف أبداً . وهيه لما ماتت .

شفيقة : أنـا مشفتـكش وأنت آعـد .. فى الغيط .

الأب : أنا كنت وراكى .. أنا أبوكى .

شفيقة : سمعتك بس ... وكنت حارجع من السكة .

الأب : مفيش ميت يرجع . مفيش غيرها الغازية الموعودة . ماتت ناقصة عمر » .

وشوقى عبد الحكيم مغرم بوجه خاص بهذا التراشق الحوارى الذى يكشف عن الداخل أكثر من أن يكون معبراً عن وقائع خارجية وإن تضمنها ، كما نرى فى حوار الرجال فى بداية الفصل الأول من مسرحية الأعيان :

« حين يفتح الستار ، نرى خمسة كلوبات ، فوانيس متناثرة . يقف تحتها رجال يعالجونها ويتحادثون :

رجل ١
: ولع وهات .

رجل٢ : الليل دخل .

رجل٣ : العتمة فى الدرب .

رجل٤ : بلدنا فى العتمة .

(صمت)

رجل١ : هو احنا لسه مش شايفين بعض .

رجل٢ : (ساخرا) دا احنا حانشوف الليلة حاجات
(يتوقف) حانشوف ناس مَكشوف عنها الحجاب بتناطح بعض .

رجل٣ : بتقول على الأكل والشرب ... اللى جوا فى الحواصل .. دا لسه ع الكوانين ، والنار آيده من بدرى .. من امبارح زى دلوقتى ... الخ المشهد [1]

كان شوقى عبد الحكيم أجرأ كتاب الستينيات فى تجديده التجريبى ، ربما لأنه كان أصغر كتاب جيله سناً .

لقد حاول لطفى الخولى التجديد التجريب والخروج على تقاليد الدراما الواقعية باستخدام الأساليب الغربية فى المسرح الطليعى ، ثم مزج بينها وبين الهيكل الدرامى فى الدراما الواقعية ليقدم لنا صياغة تميل إلى التجريد بمضمون واقعى لاينفصل عن رؤيته العامة .

ومثل هذا حاوله أيضا يوسف ادريس فى المهزلة الأرضية ، كما حاول هذه المحاولة أيضا رشاد رشدى فى « رحلة خارج السور » وتوفيق الحكيم فى « ياطالع الشجرة » و « مصير صرصار » .

---

(١) شوقى عبد الحكيم : الأعيان ، ص ص ٣ — ٤ .

غير أن هذا الخروج على الدراما الواقعية م يمثل آنذاك اتجاها عند أصحابه ، وإنما كانت محاولات قدمت فى ازدهار مسرح الستينيات

وتبلور هذه النزعة لتقديم مسرح طليعى عند جيل شباب الستينيات فيقدم ميخائيل رومان وشوقى عبد الحكيم تجارب متقدمة فى المسرح التجريبى انتقل فيها المسرح من عالم الواقع إلى عالم الداخل ومن الوضوح والمباشرة إلى الغموض والغرابة .

* * *

المسرح التجريبى فى السبعينيات :

بدأ التجريب فى المسرح العربى منذ الستينيات — كما رأينا — فى شكل فردى، تمثل فى محاولة أو محاولتين لكتاب قدموا الدراما الواقعية فى مسرحها بتقاليده الفنية المعروفة ، ثم لم يلبث الاتجاه إلى التجريب يصبح ظاهرة عامة تستهدف الخروج من قيود التقاليد المسرحية المألوفة فى الدراما الواقعية لدى كتاب ركزوا انتاجهم المسرحى داخل الأشكال التجريبية وارتبطت هذه الظاهرة بالسبعينيات .

فلم نكد نشرف على السبعينيات حتى أصبح التجريب هو سمة المسرح العربى ، وارتبط المسرح العربى بالتالى بالتجريب المتمرد على الشكل المسرحى السائد فى نزوعه إلى الخروج على التقاليد الفنية المألوفة والرغبة فى ارتياد آفاق بكر ، واستكشاف عوالم مجهولة ، وبالتوق إلى ضخ دماء جديدة فى عروق الحركة المسرحية »[1] .

(١) د. صبرى حافظ : التجريب والمسرح ، ص ٤٥ .

ارتبطت هذه الثورة بظهور جيل جديد بدأ فى أوائل السبعينيات وإلى هذا الجيل انتمى عدد كبير من كتاب المسرح منهم يسرى الجندى ورأفت الدويرى وعبداللطيف درباله ومحمد السلماوى ومحمد أبوالعلا السلامونى ومحمود دياب وسمير عبدالباقى ونبيل بدران والسيد حافظ وغيرهم .

وقد رأينا ـــ من قبل ـــ كيف اتجه أغلب كتاب هذا الجيل إلى التجريب فى اطار المسرحية الملحمية ، خاصة لارتباط المسرح الملحمى بالفكر الاشتراكى الذى كان يلقى اهتماماً كبيراً من المثقفين العرب ومن أغلب أجهزة الأعلام العربية منذ الستينيات .

وقد لاحظنا ـــ أيضا ـــ كيف أن هؤلاء الكتاب الذين آثروا التجريب فى اطار المسرح الملحمى ، لم يقتصروا على استنبات حرفيات هذا المسرح فقط ، وإنما حاولوا الاستفادة من عدد من الصيغ المسرحية الأخرى التى عرفها المسرحى الطليعى الغربى مثل الارتجال والمسرح داخل المسرح ومسرح الطقوس والشعائر « المسرح الانثروبولوجى » وغيرها .

وإلى جانب هؤلاء ، اتجه بعض كتاب المسرح العربى إلى التجريب بالاعتماد أكثر على حرفيات المسرح التعبيرى والمسرح العبثى والمسرح الوجودى على نحو مانرى فى مسرح السيد حافظ ومسرح عبداللطيف درباله ، وفى التجارب القليلة التى قدمها محمد السلماوى .

وربما كان السيد حافظ هو أكثر كتاب هذا الجيل شغفا بالتجريب . وهو تجريب لايقف عند حد ولايتوقف ، حتى ليبدو مسرحه مسرحاً للتجريب بلا هدف ، فعلى الرغم من غزارة انتاجه ـــ إلى حد ما ـــ بالنسبة لكتاب جيله ، الا انه لم يتوقف عند شكل بعينه فى رحلته مع التجريب

وربما كان مسرح السيد حافظ ـــ لهذا ـــ هو أفضل تمثيل لحركة التجريب فى مسرح السبعينيات .

* * *

السيد حافظ والمسرح التجريبى بلا توقف :

نشر السيد حافظ عدداً من المسرحيات التجريبية منها :

كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى ١٩٧١ ــ حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث ١٩٧٢ ــ الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء ١٩٧٢ ــ حبيبتى أنا مسافر ١٩٧٧ ــ هم كما هم ولكن ليسوا هم الزعاليك ١٩٧٧ ــ ظهور واختفاء « أبو ذر الغفارى » ١٩٨٠ ــ الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب ١٩٨٠ ــ حكاية مدينة الزعفران ١٩٨٩ ــ ٦ رجال فى معتقل ١٩٨١ ــ حكاية الفلاح عبدالمطيع وغيرها .

من البداية سنرى أنفسنا أمام أعمالاً تسعى إلى التجريب بدءاً بهذه العناوين الغريبة المثيرة التى تكشف عن رغبة دخيلة فى التمرد والثورية كما تكشف عن شغف أثير بالتجريد والتجريب .

فى هذه الأعمال قدم السيد حافظ مسرحاً تجريبيا ، استخدم فيه أغلب حيل التجريب التى عرفت فى المسرح العربى بدءا بالاغراب والتغريب ومروراً على حرفيات المسرح التعبيرى وعلى وسائل المسرح الوصفى واستخدام الأصوات المتقاطعة ، وأسلوب المسرحية النفسية فى تعرية العلاقات الاجتماعية والشخصيات الانسانية وطريقة النقلات السريعة والتوازى لابراز حدة المفارقات فى الحدث والشخصية وأسلوب التمسرح والارتجال .

بشكل عام حاول السيد حافظ أن يقول فى مسرحه أنه ليست هناك نهاية للتجربة مع الشكل .

فى مسرحية « الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء » يستبدل الكاتب الفصل أو المشهد بالتحول . فالمسرحية فى ثلاثة تحولات .

وتقدم المسرحية شخصيات مجردة لا تحددها أسماء فى محاولة للتكثيف والتجريد الذى يسمح للشخصية بالتعبير عن الجوانب الأساسية العامة فى الانسان .

فشخصيات المسرحية رجال بأرقام : رجل ١ و رجل ٢ ، ثم تابع للأول وتابع للثانى ، ثم الفتى والفتاة ، والرجل الأنيق والكلبان البشريان على نحو ماهو مألوف فى المسرح التعبيرى .

وفى هذه المسرحية - أيضاً - كما فى غيرها من مسرحيات السيد حافظ نرى الكاتب وهو يواجه العالم بصورة مجسمة كاريكاتورية تقدم الواقع فى صورة غير واقعية .

ففى بداية التحول الأول ، يحدد الكاتب المنظر على هذا النحو :

« يمين المسرح قرص على قاعدة خشبية . أمام القرص يوجد ثلاث درجات لسلم خشبى ، يؤدى إلى القاعدة وإلى المسرح . فى اليسار يوجد كرسى له

شكل أسد يجلس فى فمه ، رجل أنيق يدخن سيجاراً كبيراً ، يمسك فى يديه سلسلة كلب فى رقبتها اثنان من البشر « كلبان بشريان »[1] .

والواقع إن هذا الميل إلى التجريد فى مسرح السيد حافظ هو جزء من خطته لتحليل التجربة المحسوسة تحليلاً تجريدياً ، وذلك باستخدام وسائل متعددة من صيغ المسرح الطليعى الغربى ، خاصة مسرح بيراندللو ، وأهم هذه الوسائل مزج عناصر المسرح مزجاً تجميعياً قد يتنافى مع الواقع المألوف ، ولكنه يتفق مع متطلبات العرض المسرحى . ويدخل فى هذا أسلوب الكولاج « الأسلوب التجميعى » كما يدخل أيضا اشراك عناصر غير آدمية فى المسرح على نحو مانرى فى ارشادات المؤلف فى بداية الفصل الأول من مسرحية مدينة الزعفران :

« على المسرح برتكبلات ٨٠ سم ، ١٢٠ سم ، ٤٠ سم ، ٦٠ سم فى شكل مدرج مما يسمح لهذه المستويات بأن تكون هناك عدة مشاهد وعدة مناظر وعدة أمكنة .

على اليمين أعلى يمين المسرح توجد بوابة السجن وهى من الديكور التجريدى وقد وقف حارسان أمامها . أسفل يمين المسرح توجد امرأة تبيع وبعض الناس يشترون منها . أعلى يمين المسرح يوجد بعض الحفارين . فى اليسار منتصف يسار المسرح ... امرأة جالسة القرفصاء وقد وقف الشاب بجوارها . فى قلب منتصف المسرح مجموعة من الناس ترتدى ملابس مختلفة ، هى الكورس »[2] .

* * *

اهتم السيد حافظ فى مسرحه اهتماماً خاصا بالتجريب ، فكادت كل مسرحية أن تكون تجربة تجريبية جديدة ، وكان ذلك منه سعياً وراء تحقيق مسرح متعدد الأبعاد فى محاولة لفهم أعمق للعالم وبالتالى للتعبير عنه فى تجربة

(١) السيد حافظ : الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء ، ص ٤ .

(٢) حكاية مدينة الزعفران ، حبيبتى أميرة السينما ، ص ٢٩

مسرحية تركيبية متكاملة ، فمسرح السيد حافظ يمتلىء بالمضامين ، وهى مضامين مع مافيها من مس لجوانب البناء الاجتماعى وتلمس ركائز تكوينه الحضارية والأخلاقية ، إلا أنها فى النهاية مضامين ذات صبغة انسانية عامة .

فقد استغل الكاتب المشاكل الاجتماعية اليومية التى تعانى منها شخصيات « هم كما هم ، ولكن ليسوا هم الزعاليك » فى تقديم مضموناً إنسانيا حضاريا هو منطق التسلط الذى تخضع له البشر .

فعالم القاع الذى يعيش فيه حوده مسيطراً بقوته على الفقراء الضعفاء : أنيسة البغى وشحاتة حارس دورة المياه العمومية ومحمود بائع البطاطا وماسح الأحذية الهارب من ثأر يطارده .

يضم هذا العالم عينات من الفقراء الغرباء فى مملكة حودة ، يتسلط عليهم حودة ويتسلطون هم بعضهم على بعض .

وعندما يهبط بينهم غريب ليقضى حاجته فى دورة المياه ، يظنه كل واحد منهم انه قدره وعندما يموت بين أيديهم يقلق كل واحد منهم على المشاكل التى يمكن أن يسببها له موت الغريب .

يعمد السيد حافظ فى مسرحيته « الزعاليك » هذه ، كما فى غيرها من أعماله إلى تعرية العلاقات الاجتماعية وتعرية أعماق الشخصية كذلك ، وذلك بقصد تقديم تعليق شديد الجرأة على تفاصيل الواقع .

هكذا يصل الكاتب إلى تحقيق مقولته التى قررها فى افتتاحية المسرحية : « إننا لسنا سوى كم هائل من التناقض والقلق والفكر الغريب . تغطيه سحابة كاذبة ، تدعى أننا .. وأننا »[1] .

لقد وصل الكاتب إلى هذه الحقيقة من خلال التوازى الذى أقامه بين ماتتوهمه الشخصية عن نفسها وواقعها وبين حقيقة هذه النفس وذلك الواقع .

(١) الزعاليك ، حبيبتى أنا مسافر ، ص ١٢٠ .

فحودة الظل أو الداخل كما يريد أن يقدمه الكاتب ليس هو البلطجى بائع المخدرات الذى يتشاجر مع الجميع ويسب الجميع ، ويتسلط على الضعفاء فى مملكته . إنه تكوين آخر ، تكوين يشع دفئا إنسانيا حانيا ، ويبحث عن الدفء الإنسانى فى عيون الآخرين ، لذلك فهو دائم الاستنكار لسلوك حودة الواقع ، ويحاول أن يسلك مسلكا مغايراً .

* * *

ومن مظاهر التجريب فى مسرح السيد حافظ استخدامه لتكنيك المسرح داخل المسرح والارتجال . فالممثلون يخرجون من بين صفوف المشاهدين ويقومون أحيانا بمخاطبة المشاهدين كما نرى فى ارشادات المؤلف فى مسرحية « هم كما هم ولكن ليسوا هم الزعاليك » :

« يفضل أن يبدأ العرض من باب المسرح الخارجى ، حيث يقف الشحاذ يشحذ من المتفرجين أثناء دخولهم ، ويقف العسكرى فى وسط الصالة ، ويدور عبدالسميع ماسح الأحذية بين الجمهور ، على أن يثيروا نوعاً من الاشمئزاز بالنسبة اليهم »[1]

وتتجه أنيسة فى حوارها إلى الجمهور فى محاولة ارتجال منصوص عليها :

أنيسة : قال ايه اللى رماك على المر ؟ قال اللى أمر منه ! ياحوده تعبت .. ياحوده زهقت .. ياحوده حاطق ... ياحوده ياحوده (تضحك) .. ماتتعب . يادمك .

ماتبصليش يافندى ياللى قاعد هناك (تشير إلى أحد المتفرجين فى الصالة) عارفاك أنا .. عامل تقيل .. لك حق .. ماهو انتو كده ... قدام الناس تتكسفوا ... ولما تبقوا لواحديكم ... ياعينى عليكم

---

(1) ص ١٢١ .

.. نهايته . ايه عاملين مش عارفين ؟ طيب معلش مع إني أعرفكم كلكم .. ماعدا واحد منكم ... أنا مين ؟؟ أنيسة »[1] .

ويغلب على المسرح التجريبي عند السيد حافظ استخدامه لتكنيك التأليف التلقائي ، وهو تكنيك أشبه بأسلوب الحركة الذاتية Otomatism عند اندريه بريتون ، أى التلقائية التامة فى التعبير[2] .

ويمزج الكاتب بين هذه التلقائية وبين أسلوب التغريب فى حوار الشخصيات فتبدو كل شخصية منفصلة عن الأخرى تماماً ومنسابة فى التعامل والتعبير عن داخلها فى تلقائية حرة .

هكذا تقدم كل شخصية منولوجها دون الاهتمام بالآخر أو حتى بالاصغاء اليه على نحو مانرى فى الحوار المتنافر التالى بين الأميرة والذى يحاول فى مسرحية « حبيبتى أميرة السينما » .

الذى يحاول : (وقد سقطت عليه بقعة ضوء) الديوان الشعرى فى قاع المسيسبى حروفه ذابت فى الأملاح .

الأميرة : شرطى يا أمى اتزوج (تمسك التليفون) ها .. هه ... و .. و ... م أنا ... أنا الموديل الرائعة .

الذى يحاول : متى سيستقر الانسان ؟

الأميرة : مهنتى الجمال .. أنا ياحبيبى (وهى تمسك التليفون) فى مركب البحر الأخضر بسمة هواء ثوبى بنفسجى .

الذى يحاول : (وهو ينظر إلى الكتاب ثم إلى الصالة) تاجر فى سوق الكلمات أبحث عن كلمة جديدة . لا أنشغل هذه الأيام بالعالم

---

(١) المسرحية ، ص ١٢٢

(٢) انظر تاريخ السريالية تأليف موريس نادو ، ترجمة ريتشارد هوارد ، عن د. نهاد صليحة ، المدارس المسرحية المعاصرة ، ص ص ٦٢ ــ ٦٣ .

الخارجي . كل مايهمني عالمي الداخلي . لي اسم في كل شبر من الأرض . الأرض الفنية والفكرية . أفكاري في وطني . نباتات شيطانية . اكره الغفلة . يظن من يراني أنني مغفل (يبتسم ويضع النظارة ويكتب) .

الأميرة : (تقفل التليفون) انه زوج أمي يتصل بي . زوج أمي يعجب بي . أبي كان يحب التسول . أبي تسول . اكتشفت أني جميلة . العيون النهمة التي من حولي .

الذي يحاول : زوجتي كانت عاقلة رحمها الله . الله يرحمها . يرحم زوجتي القادمة أيضا .

الأميرة : (تقف) أحب تجار الجملة . أصحاب المصانع والسيارات والطائرات . أحب الثراء . أحب مصانع العطور . أحب أن أغرق في بحر من العطور . أحب نيويورك ... الخ المشهد »[1] .

وهكذا تنشغل كل شخصية بداخلها ، فلا تتلاقى مع غيرها ، بل تظل دائما في حالة غياب مستمر .

هذا إلى جانب ما في هذا الحوار من آلية تهدف إلى توضيح العجز في اللغة عن تصوير فكر الانسان وهمومه ووجدانه ، كما تعكس التناقض القائم بين اللغة والعمل في واقع الحياة على نحو ماهو مألوف في مسرح العبث .

ويمكننا أن نرى هذه الآلية الفاقدة الدلالة في الحوار الذى يدور بين حوده وظله (حوده ٢) في مسرحية « هم كما هم » ، ولكن ليس هم الوحيدين :

« حوده : أنا حوده .

حوده (٢) : حوده .

حوده : أظن كلكم عارفني .

(١) حبيبتي أميرة السينما ، ص ص ١٩٩ — ٢٠٠ .

حوده (٢) : فنى .
حوده : وبتحتاجولى .
حوده (٢) : جولى .
حوده : أنا دايما خدامكم .
حوده (٢) : دامكم .
حوده : خدامكم .
حوده (٢) : دامكم .
حوده : أنا نفسى حد يعرفنى .
حوده (٢) : رفنى .
حوده : ياترى فين أبويا .
حوده (٢) : بويا .
حوده : فين أخويا .
حوده (٢) : خويا .
حوده : فين أمى .
حوده (٢) : أمى .
حوده : (يشير إلى الجمهور) يمكن أنت أبويا .
حوده (٢) : (يشير معه) ... الخ المشهد [1] .

وأغلب هذه الشخصيات فى الواقع شخصيات غير منطقية ، تتكون من عناصر غير واقعية ، وتتحرك فى بناء دائرى يقوم على التراكم فى عالم تمتزج فيه الفانتازيا بالواقع وتتعدد فيه مستويات المعنى .

وقد لاحظ مثل هذا من قبل المخرج سعد أردش عندما كتب عن مسرح السيد حافظ يقول « والكاتب يبسط أفكاره عن طريق أدوات انسانية ، فهو لايحفل كثيراً ببناء الشخصيات الفنية ، فالبشر على خشبة المسرح فى مسرحه أنماط أو أرقام أو على الأكثر أنواع من السلوك الانسانى ، وهى تذكرنا من

(١) المسرحية ، ص ص ١٢٢ — ١٢٣ .

ناحية بمسرح الأنماط الأخلاقية فى القرون الوسطى ، ومن ناحية أخرى بمسرح العبث الذى تتحول فيه الكائنات إلى أرقام أو مدلولات أو رموز .

وسواء منح الكاتب هذه الأنماط والسلوكيات أسماء أشخاص أو لم يمنحها أسماء ، فإنها تظل مجرد دلالات على لون معين من السلوك فى مواجهة الموقف الاجتماعى المطروح »[1] .

* * *

وهكذا سعى السيد حافظ فى مسرحه إلى تقديم ألوان متعددة من التجريب داخل هيكل من مسرحية تقترب من المسرحية السيكلوجية التى تستهدف تصوير الحالات النفسية عن طريق تعرية أعماق الشخصية وتحليل التجربة المحسوسة تحليلاً تجريدياً .

واستخدام السيد حافظ فى هذا عدداً من حرفيات كافة اتجاهات المسرح الطليعى من تعبيرية وتجريدية وعبثية وغيرها .

* * *

---

(١) سعد أردش : مقدمة حول مسرح السيد حافظ ، حبيبتى أميرة السينما ، ص ١٤ .

اتجاهات من المسرح التجريبى :

المسرحية التجريبية مسرحية لم تتحدد لها ملامح الاتجاه بعد ، أى أنها لاتزال تحت التجريب توظف حرفيات متعددة وتمزج تقنيات مختلفة من أجل الوصول إلى اتجاه جديد أو على الأقل تمثل اتجاه واحد يصبح ملمحها المميز .

ولذلك كان من الطبيعى أن يفرز التجريب فى المسرح الغربى اتجاهات المسرح الطليعى من تعبيرية وملحمية وتسجيلية وعبثية وغيرها .

أما فى المسرح العربى المعاصر ، فقد دار التجريب من خلال توظيف حرفيات الاتجاهات المسرحية الغربية ، ومن أجل هذا لم تستطع المسرحية التجريبية عندنا أن تقدم اتجاها واضحاً باستثناء مانراه من تغليب للمسرح التعبيرى عند عبدالغفار مكاوى ومن توجه كلية إلى المسرح الوجودى عند عبداللطيف درباله ، ثم مانراه يسعى إلى التبلور مؤخراً فى مسرح محمد السلماوى .

* * *

عبد الغفار مكاوى وملامح من المسرح التعبيرى :

فى المقدمة التى صدر بها ستريندبرج مسرحية « لعبة الحلم ١٩٠٢ » كتب يقول « يمكن لأى شيء أن يحدث ، فكل شيء ممكن ومحتمل . لاوجود للزمان أو المكان فعلى خلفية لاقيمة لها من الواقع ينسج الخيال أنماطاً جديدة ، تكوينات من الذكريات والتجارب والتهويمات الحرة والعبثية والارتجالات ، وللمسرحية أن تقدم لنا شكل الحلم الذى لاترتبط أجزاءه علاقة ما ، الا أنه يجب أن يكون لها شكل منطقى ظاهرى »[1] .

وقد طبق استرنديبرج نظريته هذه على مسرحياته الأخيرة ومنها الطريق إلى دمشق ، مسرحية حلم — سوناتا الشبح — والطريق البرى الكبير .

ويطلق استرنديبرج على هذه المسرحيات وصف « مسرحيات حلم » لأنها « جميعا متشابهة فى استخدام القالب الحر القريب جداً من قالب الحلم ، وفى

(١) انظر ، فاروق عبد الوهاب : المذهب التعبيرى فى المسرح ، مجلة المسرح/ اغسطس ١٩٦٤ ص ٤٨ ، وانظر كذلك المسرح الثورى لبروستاين ، ص ١١٣ ومابعدها من الترجمة العربية .

تجريديتها المسترخية ، فالمكان مبهم والزمان نسبي والتسلسل الزمني متقطع والشخصيات ذات أسماء رمزية مثل الغريب والطالب والشاعر والصياد والحالم »[1] .

وعلى الرغم من أن التعبيرية ظهرت بعد استرنيدبرج ، الا أن المسرح التعبيرى مدين بلاشك للمرحلة الثانية من انتاجه ، فلا يكاد مسرح مشاهير التعبيريين من أمثال أونيل وألمر رايس وجون كفمان وغيرهم يتجاوز كثيراً هذه الحدود التى تطلبها استرنديبرج من مسرح الهلوسة هذا كما كان تسميه أحيانا[2] .

كانت التعبيرية هى أولى الحركات الثورية ضد الدراما الواقعية — كما أشرنا من قبل — فقد نبذت الواقع الخارجى وحاولت أن تركز على صوت الداخل . وكان من الطبيعى إذن أن تبحث لها عن صيغة مسرحية جديدة تظهر الحقيقة الداخلية . وقد تم لها هذا بالتحرر من قيود الزمان والمكان باعتبارهما أهم اطارين للصيغ الواقعية ، والتحرر كذلك من منطق الحدث والقصة .

وانتشرت المبادىء الثورية التى دعت اليها التعبيرية فى سائر الاتجاهات الطليعية التى جاءت بعد ذلك ، وقد تحدثنا عن هذا أيضا من قبل ، فحلت اللوحات والمشاهد المتتابعة محل الحدث النامى المتطور ، واستعان المسرح بوسائل مسرحية متطرفة ومبالغة لتأكيد صفة التمثيل مثل الاشارات والايماءات والتمثيل الايقاعى الصامت والتجريد فى الديكور ، وكل ما من شأنه أن يجعل المتفرج فى حالة يقظة مستمرة : استجابة للنداء الذى يتجسد أمامه ، حتى يتخذ موقفاً يخرجه من حالة الوهم التى عاشها فى ظل الدراما الواقعية[3] .

---

(1) المسرح الثورى ، ص ١١٣

(2) نفس المرجع ، نفس الصفحة .

(3) انظر عبد الغفار مكاوى : التعبيرية فى الشعر والقصة والمسرح ، ص ص ٨٦ — ٨٧ وانظر كذلك لنفس المؤلف : علامات على طريق المسرح التعبيرى ، ص ٥ ومابعدها

وهو قريب كما نرى مما تحدث عنه بريخت بعد ذلك فى التغريب « فلاشك أن التعبريين قد حاولوا شيئا مما نحاول اليوم وسبقوا إلى نوع من الاغراب الذى نسمع عنه كثيراً فى هذه الأيام كلما تحدث الناس عن بريخت أو مسرح اللامعقول أو المسرح التسجيلى أو المسرح الخالص[1] .

التجريد إذن هو السمة الرئيسية فى المسرح التعبيرى ، التجريد فى الحدث والتجريد فى الحركة والتجريد فى الشخصية . فهذا التجريد يمكنهم كما يقولون من التحرر وبالتالى من التعبير .

* * *

ولا شك أن المسرح التعبيرى عندما قدم إلى المهتمي بالمسرح عندنا ، خاصة فى فترة الستينيات ، قُدم فى أصوله التى وضعها التعبيريون ، كما قُدم فى ملامحه التى انعكست على سائر اتجاهات المسرح الطليعى ، وهكذا تاثرت الملامح التعبيرية فى عدة مسرحيات على نحو ما رأينا فى محاولات التجريد بالثورة على الدراما الواقعية عند كتاب الستينيات ، وهو ماجعل نقاد المسرح عندما يتلمسون فى عدد من دراساتهم ملامح التعبيرية فى بعض النصوص المسرحية المصرية آنذاك ، على نحو مافعل فاروق عبدالوهاب عندما درس التكنيك التعبيرى فى المسرح من خلال عرضه لمسرحية رحلة خارج السور لرشاد رشدى فى مقال عن المسرح التعبيرى[2] .

كما حاول عبد الغفار مكاوى ، الذى قدم إلى المكتبة المسرحية العربية دراسات ومترجمات عديدة من المسرح التعبيرى — أن يقدم الصيغ المسرحية التعبيرية فى مسرحيات من تأليفه ، نشر منها سبع مسرحيات قصيرة فى كتاب بعنوان « زائر من الجنة » ومسرحيات أخرى وصدر عام ١٩٨٥ ، ثم نشر بعدها مسرحيتين فى كتاب هما « بشر الحافى يخرج من الجحيم والكلاب تنبح القمر »

---

(١) د. عبد الغفار مكاوى : التعبيرية فى الشعر والقصة والمسرح ، ص ٨٧ .
(٢) مجلة المسرح ، أغسطس ١٩٦٤ .

١٩٨٦ إلى جانب مسرحيتين صدرا من قبل ١٩٨٤ بعنوان واحدة منهما هى « من قتل الطفل » .

استهوت الملامح التعبيرية فى المسرح عبد الغفار مكاوى فأسس مسرحه عليها ، مستخدماً معظم العناصر التعبيرية .

فالمسرحية عنده تتحرك فى نقطة التلاقى بين الواقع والحلم ، حيث تتخذ من الواقع مداخل للولوج إلى العوالم الباطنية بقصد الكشف عن أفكار الانسان وعواطفه اللاواعية على اعتبار أن هذا هو العالم الواقعى الحقيقى للانسان عند التعبيريين .

هكذا تتحرك المرأة فى مسرحية « زائر من الجنة » بين عالم الحلم حيث وجودها الداخلى يتحرك مع صورة زوجها الأول وانفعالها الذى يتجسد أمامها :

« المرأة : (وهى تنصرف حزينة عن النافذة)
سمعت يازوجى الحبيب ؟ غزالك الجميل أصبح بعدك بقرة ...
والثور يحلبها كل ليلة ... يمص دمها وعمرها ولايشبع ولايرتوى
... وتنتظر البدر وتنتظرك ... ويطلع البدر ولا تأتى ... تشكو له
ولاتسمع ... وأنت لاترى ولاتسمع .
(تتحرك الستارة ويُسمع صوت) :
بل أرى وأسمع .

المرأة : (كأنها فى غيبوبة تسمع وترد على الصوت الغامض) :
فلماذا لم تأت ؟

الصوت : كل شىء بأوان »[1] .

---

(١) زائر من الجنة ، ص ١٦

هكذا يغوص الكاتب داخل عقل الشخصيات مصوراً الحدث النفسى من خلال جنون حقيقى أو مفتعل :

المرأة : وماذا أقول ؟ يسموننى المجنونة ... سكنتنى روح ملعونة ، لكن من منا الملعون ؟ ومن المجنون ...

صوت امرأة : المجنونة ... المجنونة .

امرأة أخرى : ظهر خيالها وغاب .... »[1] .

وتتحرك هذه الشخصيات فى مسرح عبد الغفار مكاوى فى مشاهد ولوحات رمزية تكون من مجموعها وحدة تشكيلية واحدة متأثرة إلى حد كبير بأسلوب المونتاج فى الأفلام السينمائية .

هكذا تبنى المسرحية كما قدمها التعبيريون بناءً غير واقعى فيه الكثير من الرموز والتفكك فى السياق وفى المكان والزمان .

فالكاتب هنا لايهتم بالحدث المتطور الواقعى والذى يخضع لدينامية الحركة فى الواقع الخارجى ، وانما يهتم بالحدث الداخلى النفسى بما فيه من خروج على السياق المألوف ومن تشويه لعالم الأشياء والأحداث فى واقعها الخارجى .

ويصبح تجسيد الأحداث هنا من خلال شخصياتها أشبه بالقناع ، فهو تجسيد لواقع داخلى أقرب إلى الحلم ، فتتحرك الشخصية وكأنها مخمورة أو واقفة بين نقطة تلاقى الوعى باللاوعى ، فتبدو الحركة بطيئة الايقاع وتبدو الشخصيات معها مدفوعة إلى التمثيل على نحو مانرى فى الحديث التالى لشخصية الغريب فى بداية المشهد الأول من مسرحية « الكلاب تنبح القمر » :

الغريب : معذرة ... معذرة ياسادتى وسيداتى ... أريد أن أتكلم اليكم فتمنعنى الكلاب . هل تسمعونها ؟ (يتردد نباح الكلب) مع أننى لست كلباً مثلها ولا كلية (يتلفت حوله ثم ينظر إلى

(1) ص ٩ .

جسمه) أو هذا على الأقل ما أشعر به منذ ولادتى . . ما أنا إلا عابر سبيل غريب . دخلت هذه المدينة بمحض المصادفة .. نعم .. نعم .. هش ... إنها لاتريد أن تسكت ، كأن بينى وبينها ثأراً . شجعنى على دخولها أن الحراس طمأنونى ... سألونى فقلت لهم : رجل من أهل الله ... ماذا تقصد ؟ قلت أسبح بحمده وأتأمله .. قالوا : صوفى أنت ؟ قلت : فقير أسعى فى الأرض . قالوا : الخير كثير ... مادمت لاتنبح ولاتعض ... قالوا أيضا مدينتنا بلا كلاب ، كل مانحرص عليه الا يدخلها كلب ... ومع ذلك فها هى تنبح (يرتفع نباح الكلاب) هل تسمعون ؟ وما أردت إلا أن أحكى لكم حكاية . حكاية كلب فى المدينة تباد منها الكلاب . اسمعوا أيتها الكلاب . اسمعوا أيها البشر (يهدأ النباح) لقد هدأت قليلاً (ينظر حوله) لعلها يؤست بعد أن رأتنى عظمة بلا لحم أو لعلها (ينظرللسماء فيرى القمر) كما هى العادة تنبح القمر . إنه يسطع فى السماء كقطعة لحم طازجة حمراء . ظلت تنبحه حتى أدركت أنها لاتستطيع أن تعضه . معذرة فقد ظلمتها . أو لعلى أخطأت ولم تنبح أبداً . أكرر معذرتى لكم أيضا . قلت سأروى لكم حكاية . حكاية صديق عرفته وأحببته . المفروض انه الآن يرقد فى المشرحة . وربما بدأ اللحاد يغسله ويهيئه للقبر . بعد أن أغلق باب القضية وأعلن الحكم . لكننى سأستأذنكم وأستأذن قانون الموت فأدعوه يمثل أمامكم ، فالضرورة تقضى بأن نعيد الحكاية بعد أن مات البطل وتمت فصولها ... أنت .. أنت .. ياصديقى ... » يظهر معلم الأطفال . رجل قصير منكسر فى ثياب مهملة قديمة ... يخطو متأففاً ساخطاً .. يجيب على أسئلة الغريب بكلام مفكك تتخلله غصة تند غنها بحة أليمة »[1] .

---

(١) عبد الغفار مكاوى : الكلاب تنبح القمر ، ص ١٤٢

ولأن الشخصية شخصية غير واقعية — هنا — فلا يهم الاسم امعاناً في التجريد. فشخصيات مسرحية « الكلاب تنبح القمر » : الغريب — معلم الأطفال — زوجته — ابنه — ابنته — المحقق — المخبر — ناظر المدرسة — أمير المدينة .

ومن الممكن أن تقوم الأشياء بأدوار في مثل هذه المسرحيات مع الشخصيات الآدمية ، إذ تضم المسرحية مع هذه الشخصيات الأنسية « نباح كلاب — ضحكات »[1] .

كما أنه من الممكن أيضا ، طالما لم تعد هناك حاجة إلى التفرد والتميز في الشخصية أن تقوم الشخصية بأداء أكثر من دور ، فالغريب في هذه المسرحية كما يصفه المؤلف في اشاراته في بداية المشهد الأول « رجل نحيل طويل ، في ثياب تشبه خرق الصوفية والفقراء وشعراء العصور الغابرة ، يخاطب الجمهور ، ويشترك عند الضرورة في أداء دور أو أكثر »[2] .

ويتابع عبد الغفار مكاوى توفير الخصائص التعبيرية لمسرحه فيوظف الكثير من هذه الخصائص من أجل ابطال مفعول العالم الواقعي واجبار المتفرجين على التركيز على الواقع المجرد للحياة ، فيستخدم الأنماط البشرية العامة كما أشرنا ، ويفتت الحدث إلى مشاهد منفصلة لاتخضع للحبكة الدرامية التقليدية ، ويحرك شخصياته في جو ضبابي لايقدم سوى منطقة للتمثيل فوق خشبة المسرح دون تحديد لمكان الأحداث أو مناخها العام ، فهي مجرد منطقة مسطحة وعارية ، على نحو مانرى في تقديمه للمشهد الأول من مسرحية « الكلاب تنبح القمر » بقوله :

« مكان خال ، يملأ باستمرار بقطع ديكور بسيطة تناسب المشهد ، ثم

---

(١) نظر شخصيات المسرحية ، ص ١٣٨ .

(٢) ص ١٤٠

يفرغ منها لمشهد آخر جديد ضوء القمر علالة فضية ساحرة رف أجنحه على كل شىء . يسمع نباح كلاب بين الحين والحين »[1]

ويقدم المشهد الثانى بقوله « قطعة أرض صغيرة على شاطىء النهر ، فيها زاوية متواضعة يغطى مساحتها حصير أشد تواضعاً »[2] .

* * *

حاول عبد الغفار مكاوى فى نماذجه المسرحية أن يوظف صيغة المسرح التعبيرى التى تقدم إنسانا مطلقاً متحرراً من كل قوة وكل سلطان[3] فذلك هو الانسان فى صورته المثالية الذى يبشر بالمستقبل ويدعو للخلاص فى عالم منحل منهار هو عالم المزيفين ، وكيف انهارت أحلامه بعد أن ألغى الموت وجوده كما طمس زحام الجماهير معالم شخصيته .

ففى ذلك الوجود المزيف الذى يطمس معالم الوجود الانسانى لايبقى أمام الانسان الحر سوى الحلم ومايكمن فيه من قوى روحية غامضة تحرك الحياة فيما وراء الحياة ، هكذا تعيش امرأة مسرحية « زائر من الجنة » ، وهكذا يعيش الغريب ومعلم الأطفال فى مسرحية « الكلاب تنبح القمر » .

إن أغلب الشخصيات المجردة فى مسرحيات عبد الغفار مكاوى شخصيات تسلط وعيها المفرد على كل الموجودات المادية والروحية التى تحولت بالتالى تحت سيطرة حركة داخلية .

* * *

ومسرح عبد الغفار مكاوى مثل المسرح التعبيرى فى المانيا فى مطلع هذا القرن ذلك المسرح الذى تأثر كثيراً بالمرحلة المتأخرة من مسرحيات

(١) ص ١٤٠

(٢) ص ١٥٦

(٣) انظر كتاب علامات على طريق المسرح التعبيرى لعبد الغفار مكاوى . ص ٨

استريندبرج — نسرى فيه لمجة من الحزن والشفقة على جميع الكائنات الحية وذلك طبيعى لارتباطه بعالم الحلم ، وفى الحلم من الألم أكثر مما فيه من اللذة ، فأصبحت المسرحية لديهم وسيلة للتعبير عن الشفقة على جميع الكائنات الحية .

وقد لاحظ بروستاين Robert Brustein مثل هذا على مسرحية حكاية حلم لستريندبرج فقال : « إن العالم فى مسرحية حلم هو تجمعات وبيلة من الأبخرة ، وفيه يفوق بؤس البشر مباهجهم بكثير ، ولكن لهذه الأسباب نفسها لابد من العطف على الناس والعفو عنهم . ونغمة الخوف السائدة فى المسرحية ناشئة من احساس المؤلف بتناقضات الحياة »[1] .

وهو قول يصدق إلى حد كبير على مسرحيات مكاوى التى تكشف عن ذلك التناقض الأليم ، وهو تناقض لايستطيع أن يؤكده ولايستطيع كذلك أن ينفيه ، وإنما يحاول أن يتفهمه مع المشاهدين فى وعيهم لما يدور على خشبة المسرح .

وهكذا يقدم المؤلف فى مسرحية « المرآة » شخصية تيمور لنك فى جانبه الانسانى يتألم ويبكى فى بعض الأحيان :

« تيمور : نعم . أنا أيضا بشر ، ولكن الناس تنتفض رعبا إذا سمعت باسمى . إنهم يسموننى الشيطان الأكبر والسفاح الأعظم والأسد الفاتك والاله الأعمى ...

لايعرفون أن تيمور له قلب مثلهم ، ولايتصورون أنه يبكى فى بعض الأحيان »[2] .

ثم يقول إلى حارسه :

« تيمور : على المرء أن يسلك الطريق الذى كتبه القدر .

---

(١) المسرح الثورى ، ص ١١٥ من الترجمة العربية .

(٢) المرآة ، زائر من الجنة ومسرحيات أخرى ، ص ٢٢٤ .

الحارس : وهذا القدر يامولاى ...

تيمور : الحزن يا ولدى .

الحارس : الحزن ؟ أيمكن أن يصنع الحزن رجلاً ... لا ، بل ..

تيمور : نعم ، الحزن . إنه المسئول عن كل شيء »[1] .

لقد نبع هذا الحزن من الاحساس المخيف بالكبرياء ، والشكوى من أنه كان من الأفضل لو لم يأت الإنسان . وهكذا يجعل جحا الناس يضحكون على أنفسهم عندما يمكنهم من رؤية العالم المقلوب الذى يعيشون فيه ، وهذه هى المرآة التى نظر فيها تيمور لنك فهاله مارأى ، فحزن حزناً شديداً وبكى :

« جحا : أنا أضحك الناس ؟ من قال هذا يامولاى .. إنهم هم الذين يضحكون على أنفسهم . أريهم العالم القلوب الذى يعيشون فيه فيكتشفون أنه عالمهم ويضحكون . أسير أمامهم على رأسى أو أمشى على أربع كما يفعلون فيكتشفون أنهم كانوا يفعلون ذلك دائما فيضحون . أبين لعلمائهم ومشايخهم أنهم يقلبون اللغة أيضا على رأسها فيضحك الناس منهم ويطاردوننى فى البلاد . إننى لا أضحك الناس يامولاى . لم يخلق إنسان له هذه الموهبة الخارقة . إننى أريهم وجوههم فى المرآة »[2] .

إن المشكلة الأساسية عند الفنان التعبيرى هو شعوره بالعار لكونه بشراً ، ومن هنا كان رفضه للعالم الخارجى فى صراعه الغير قابل للحسم .

ومن الطبيعى إذن أن تحفل مسرحياتهم بالرثاء لمصير البشرية فى عذابها أمام مشاكل حياة لا حل لها وذلك من خلال موقف التعارض بين الوجه والقناع . فالوجه هو الداخل فى صدقه ، أما القناع فهو الوجود فى قوالب أى الوجود الواقعى .

---

(١) ص ٢٢٥ .

(٢) ص ٢٣٩ .

والطريقة التى يتحاشى بها الانسان الواقع هى وقف الزمن بمعنى وقف الوعى به هكذا تبدو كل شخصيات عبد الغفار مكاوى شخصيات تعيش زمنا مائعا متنقلاً زائلاً ، كما تحيا المرأة فى « زائر من الجنة » والغريب فى « الكلاب تنبح القمر » والمرأة فى مسرحية « الجراد » .

وتكشف المرأة فى مسرحية الجراد عن منطقة اللازمن التى تعيش فيها فى حديثها التالى وهو أشبه بالحديث الداخلى :

« المرأة : (وهى تنظف وتتمتم لنفسها :

صباح الخير ياسيدتى . صباح الخير ياسيدى (تنحنى باحترام) . يوم سعيد . يوم أسعد . الازال الصغير نائما ؟ أحلام سعيدة ياسيدى . يوم سعيد ياحبيبى ، ولترعك عين الله وعيون الملائكة . القهوة ؟ فى الحال . الماء على النار والفحم فى المدفأة والغرفة مرتبة ودافئة — ككل يوم . ككل مساء . النافذة سأفتحها ليدخل النور . وفى الليل أوقد القربات والمصابيح . نعم ياسيدى . أمرك ياسيدتى (تتثاءب) اه . أين غاب عقلى ؟ (تتلفت حولها . تخطو خطوات وتنتظر فى الممر) كل صباح أكلم نفسى . أكلم سادتى كأنهم أمامى ، كأنى أرى وجوههم وأسمع وقع أقدامهم . لكنهم غائبون منذ سنين . غائبون منذ متى يارب ؟ نعم نعم . منذ ظهر الجراد — فتح فاه وافترسهم . أكل الخضرة وتركنا وحدنا . آه . منذ كم سنة ؟ وكيف أعرف ؟ زوجى هو الذى يحسب ويقرأ ؟ سأسأله الآن . العجوز النكد . لابد أنه يخفى عنى سراً . لابد أنه يعرف ولايقول . ثم أنه لم يعد يصلح لشىء . آه يارب ، سنوات مع هذا الرجل المتعب . لاعقل فى دماغه ، حتى بصره . أوشك أن يصبح أعمى . (تنادى) أين أنت ؟ هيه .. أين أنت ؟ تتركنى أعمل وتختفى .. هيه .. لابد أنه انطرش أيضا »[1] .

(١) الجراد ، زائر من الجنة ومسرحيات أخرى ، ص ص ٢٥٢ — ٢٥٣ .

قدم مكاوى — على هذا النحو إذن — فى مسرحه شخصية تعبيرية مركبة تركيبا وهمياً ، وهى وإن تكن متمتعة بالحرية المطلقة ، إلا أنها حرية تسير نحو الضياع .

* * *

هكذا صدرت مسرحيات عبد الغفار مكاوى عن وعى وتمثل للأفكار والصياغة التى قدمها المسرح التعبيرى ، وإن كنا نرى بعض الملامح من استرنيدبرج ومن مسرح بيراندللو أيضا فيما عرف باسم مسرح المرآة ، ويعنى بذلك العين الداخلية أو كما يقول « عندما يعيش الانسان ، فهو يعيش بدون أن يرى نفسه . ضع أمامه مرآة لكى يرى نفسه وهو يعيش ، فهو اما أن يدهش لمنظر نفسه واما أن يدير عينيه لكيلا يرى نفسه ، وإما أن يبصق على صورته فى اشمئزاز ، وإما أن يقبض يديه ليحطمها . موجز القول ، إن ذلك يؤدى إلى أزمة ، وهذه الأزمة هى مسرحى »[1].

وهو ما قدمه مكاوى بوجه خاص فى مسرحية « المرآة » عندما قاد جحا بما يمثله من وجدان جمعى تيمور لنك بظلمه وقسوته وأراه وجهه البشع فى المرآة فاستنكر وتألم وحزن وعدل فى مسلكه .

* * *

---

(١) روبرت بروستاين : المسرح الثورى ، ص ٢٦٠ .

عبد اللطيف درباله وملامح من المسرح الوجودى :

وفى اطار التجريب — أيضا — قدم عبد اللطيف درباله مسرحاً متأثراً إلى حد كبير بالمسرح الوجودى والفكر الوجودى كذلك .

كتب درباله عدداً من المسرحيات ، نشر منها : ماوراء السقوط ١٩٧١ . الخلاص ١٩٧٢ الأجلاف ينصبون المشانق ٨٧ — الخروج — الوحش والقاهرة الجميلة والحسين يقتل من جديد ١٩٨٩ .

وفى هذه المسرحيات اتجه درباله إلى تقديم مضمون جديد يقوم على الاحساس بالقلق تجاه الوجود وعلى بطلان المعنى من الحياة وذلك فى داخل اطار البناء الدرامى التقليدى . أى أنه أراد أن يقدم لامنطقية الوضع الانسانى فى شكل منطقى .

هكذا يتحرك هاشم فى مسرحية « الأجلاف ينصبون المشانق » فماذا ستفعل له قرينته الحبيبة إذا مات »[1] ، فأمام قضية الموت تبطل كل القضايا

(١) الأجلاف ينصبون المشانق ، ص ١٠ .

ويسود الواقع احساس بلا منطقية الوضع الانسانى ولا معقوليته فى عالم فقد إيمانه ويقينه .

وهكذا وعلى الرغم من تناول المسرحيات ـــ هنا ـــ لبعض المشاكل الواقعية إلا أن التركيز الرئيسى يكون منصباً على أساسيات الوجود ؛ علاقة الانسان بالزمن والموت والحرية بمفهومها الوجودى .

ولأن الانسان أمام هذه الأساسيات عاجز ضعيف مقهور ، لذلك فهو لايملك إلا أن يعقب باللعنة على كل شىء كما يفعل هاشم دائما . إنه يبارك كل شىء بلعناته :

« عليه اللعنة عمدتنا .. لايصدرنى إلا فى حل القضايا السخيفة » « عليه اللعنة شيطان السلطة » « الشيخوخة الملعونة كم قاومتها » « عليها اللعنة كل الأوبئة »[1] . وعلى هذا النحو ينطلق هاشم سيلاً من اللعنات فى وجه كل تفصيلات الواقع .

* * *

وتقدم مسرحية « الخروج » لدرباله جزئيات هذا العالم الوجودى ، وموقف الانسان فيه من خلال شخصيات تهامى والسيدة والشرطى والهامى . فكل شخصية من هذه الشخصيات تعكس ضياعاً حاداً تعيشه فى قلق المترقب حدوث شىء مزعج دائماً .

تهامى يحيا غربة قلقة حائرة ضائعة . والعسكرى فى عمله الروتينى يعانى نفس الاحساس بالغربة ، بل ربما كانت غربته أشد الحاحاً ، فهى غربة حياتية ، فى حين يحيا تهامى غربته بأبعاد نفسية فكرية . والسيدة هى الأخرى أصابها القلق من حياة التجوال والعبث رغم عشقها لها ، وهى الآن تبحث عن تغيير جديد يخرجها من ورطة الاحساس بممارسة الملل .

(١) صفحات ١١ ـــ ١٢ ـــ ١٣

وتعتبر شخصية تهامى كما جسدها درباله فى هذه المسرحية مثالاً دقيقاً للشخصية الوجودية فى ضياعها وقلقها وفقدانها القيمة الحقيقية ، وقد وفر لها الكاتب جواً غامضاً يؤكد فى كل لحظة من لحظات المعاينة أن الحياة لحظات عابثة ، انتظار وينتهى كل شىء »[1] .

يقول تهامى محدثا العسكرى فى بداية المسرحية :

« أنت أدرى ياحضرة العسكرى . إن الانسان دائما يحيا لقاء قيمة ، ولو خلت حياتنا من قيمة لماتت ومتنا ، وأصبحنا كالأشياء التى لاتعى إلا وجودها الميت فتسقط وتتلاشى »[2] .

فيكشف منذ اللحظة الأولى المضمون الفكرى الذى اهتم الكاتب بطرحه فى مسرحياته . فتهامى فى مسرحية « الخروج » هو ذلك الانسان المهموم القلق الذى عاين مأساة وجوده وعلاقته بالزمن الذى فقد مضمونه الواقعى ، فلم يعد لحظات متتالية من العلاقات الاجتماعية ، وإنما أصبح سيولة تتسرب من بين أصابعه وتحمل معها نهايته المرتقبة :

« تهامى : (يعود لشروده)

أما الأمس والأيام السابقة .. كانت أشياء كثيرة تنفر منى وتهرب من أمامى (صمت) وكأنى وباء ... كانت الأرض تغوص تحت قدمى ... والعمارات ... والمدائن ... والشوارع تتلكأ وتتمايل وتسد الطريق فى وجهى »[3]

ويرد عليه العسكرى : سبحان الله ... يبدو أنه كابوس .

وهذه حقيقة ، فتهامى يواجه العالم وكأنه يعيش كابوساً مزعجاً يعادله موضوعيا بالمقاول الذى خدعه وغرر به ، واتفق معه أن يبنى معه عمارة ،

(١) عبد اللطيف درباله : الخروج ، ص ٣٧

(٢) الخروج ، ص ٢٦ .

(٣) المسرحية ، ص ٢٦ .

لكنه لم ينجز منها خلال الخمسة عشر عاماً التى مضت سوى البدروم . وعندما اصطحبه لرؤية البدروم ، هاله ماوجده « كانت درجة الرطوبة مرتفعة جداً ، والجوباردأ بصفة عامة ، والأبخرة رائحتها نتنة وكأنها هواء محبوس لفترة طويلة »[1] .

يحيا تهامى واقعه ولديه كل قناعات الرفض والسعى للخلاص بحثاً عن واقع أفضل . ويقنعه الطبيب الذى زاره أن ذلك « لايتم الا بسحق ماهو موجود وقائم بغية تمهيد الواقع لاقامة الاتجاه الجديد » . ومن الطبيعى كما يقول الطبيب لتهامى « أن يتبع ذلك نوع من التمزق »[2] .

ولقد تم التمزق ، يحياه تهامى منذ بداية المسرحية ، وقد أوقعه هذا التمزق فى دوامة حائرة .. من هو بالضبط لايدرى ، هل يحب ؟ هل يكره ؟ لايعرف ، فقد فقد الاحساس بكل شىء :

« لا أذكر أنى قد تزوجت أم لا ؟ هل أنا مطلق ؟ أم عازب .. الله أعلم . لكنى إنسان كره الاختلاط بالناس ومعاشرتهم . وفى نفس الوقت كره الوحدة والعزلة . كرهت كل شىء تقريبا حتى نفسى ... (صمت) لم تعد لى القدرة على الحب أو حتى على الكراهية ... (صمت) لقد أصبح الوجود سخيفاً »[3] .

هكذا يبدو لنا تهامى منذ البداية نموذجاً فريداً للشخصية الوجودية التى تتعامل مع الواقع ببلادة لامبالية . ويذكرنا حديثه عن وفاة والدته واستقباله للحدث بشخصيات سارتر وكامو . يقول تهامى للسيدة عن هذه الواقعة :

« أمى ماتت أيضا .. وعندما أخبرونى يوم وفاتها لا أعلم بالضبط أين وضعت التلغراف الذى وصلنى . وبعد أن لبست حلتى ، رحت أبحث عن

(١) المسرحية ص ٢٢ .

(٢) المسرحية ص ٢٨ .

(٣) ص ٣١ .

التلغراف مرة أخرى . لم يهتد ذهنى اليه ، وتملكنى الشك هل وصل تلغراف أم لا ؟ هل أمى ماتت أم لا ؟ وبين الشك واليقين تاهت المعانى الحقيقية لهذه الحادثة ... وتذكرت أننى لم أتلق شيئا على الاطلاق . وحمدت الله على سلامتها . وبعد أسبوع حضر نفر من أهلى يكون عليها ... وتساءلت ماذا جرى ؟ قالوا .. أمك ماتت ولم يصلك التلغراف ، وسبوا وسخطوا على هيئة التلغراف »[1] .

هذا ما يتوصل اليه تهامى . لقد أصبح وجوده سخيفاً ، ومع هذا فإن عليه أن يحياه ، ولكى تحيا لابد وأن تلعب اللعبة جيداً وباتقان ، وهكذا سعى تهامى إلى اللعب .

بدأت اللعبة مع الشاويش ، محاولة هازئة للسخرية من شيء عادى ، لقد ضاعت لحظات حياته الحية ، وتحولت إلى ثقل عفن ، وليس أمامه سوى اللعب وبسخرية جادة ، إلا أن أولى المفاجآت تكمن فى اللعبة الأولى ، فالعسكرى يشكو هو الآخر من غربته . إنه يبحث عن مسكن ، فهل يستطيع تهامى أن يحل له هذا المشكل ويساعده فى الحصول على مأوى إنسانى معقول .

وقبل أن يفيق تهامى من الصدمة التى لم يتوقعها ، تأتى السيدة التى فقدت حقيبتها وفقدت معها جزءاً من حياتها والتى تبحث عن لحظات جديدة ممتلئة .

ويكون لقاؤهما لقاء عبثيا ، تكتشف فيه السيدة أن « مشوارها باء بالفشل »[2] .

والسيدة التى جردها المؤلف من الاسم الواقعى أرادها المؤلف شخصية تجريدية لوجه آخر للإنسان الوجودى ، الوجه الذى يرى أن على الانسان أن يصنع قدره[3] ، لذلك فهى تحيا حياة التجوال باحثة باستمرار عن جديد

---

(١) ص ٣٤ .
(٢) ص ٤١ .
(٣) ٢ ـ ٣٣ .

يؤكد معنى حياتها وذلك على الرغم من أن مشاعرها تجاه الآخر غالبا ماتكون مشاعر حيادية :

« عندما قاربت باب العمارة ، شاهدت سرادقاً ينصب أمامها مباشرة . سألت ما الخبر ؟ قالوا جارك مات . لحظتها تألمت كثيراً . لم أكن أعرفه ، ولم أعرف حتى معالم وجهه ، فالناس كلها عندى تتساوى شبها وقيمة »[1]

إن كل مايعنى السيدة هو تلك اللحظات التى تحياها فقط ، فهى لاتحب أن ترتبط بشيء .

ويقيم الكاتب علاقة توازى بين الشخصيتين ، تهامى والسيدة . فتهامى يجد نفسه وحياته فى عالم الأحلام :

«كنت أجد ملاذاً فى الفرار المبكر عندما تواجهنى مشكلة . كنت أعثر على مكان مظلم بأية وسيلة وأرهن نفسى فيه ، حتى لا أراهم ، وحتى لايتمكنوا هم أيضا من رؤيتى » كنت أشعر بحزن عميق على تلك الليلة التى تمر دون حلم ».[2] .

أما السيدة ، فتجد نفسها أكثر فى البحث عن مؤكدات ومبررات ذات معنى لحياتها ، ولذلك فهى دائمة النظر فى المستقبل

تقول لتهامى :

« ليتك مثلى . أنا لا أفكر فى الماضى أبداً . إننى معنية بالمستقبل تماماً »[3] . فتتوالى اللعب الوجودية بعد ذلك والتى تكشف بوضوح عن زيف فى العلاقات وتشويش فى الرؤية .

* * *

وإلى جانب تكوينات الشخصيات فى المسرحية ، فالمواقف الوجودية كثيرة

(١) ص ٤٢ .

(٢) ص ص ٤٢ ــ ٤٣

(٣) ص ٦٣ .

بها ، حيث تتناثر مواقف الانتظار العقيم والاحساس بعبثية الحياة وبثقل الزمن وسيطرة اللاجدوى وانعدام القيمة وغيرها من الأفكار والمشاعر المتصلة بالفلسفة الوجوديه

والوجودية فى مسرح عبد اللطيف درباله لاتقف عند مجرد طرح المضمون الفكرى بل نراها تمتزج بالصياغة التى توظف شكلاً وبناءً يعكس هذه الهموم الفكرية .

تتكون المسرحية لديه غالباً من فصلين فى مشاهد ، وتمتزج فيها تفصيلات الواقع بأسرار الداخل فى محاولة لطرح تصور متكامل للموقف .

وتكثر فى هذه المسرحيات المواقف الجدلية التى تكشف الموقف الوجودى وتبلور أبعاده وهى كثيرة فى مسرحية الخروج خاصة بين تهامى والسيدة ، وفى مسرحية « الوحش والقاهرة الجميلة » بين هدى وذهنى :

« هدى : لماذا تبتعد عنى .. (صامتا تدور حوله .. وتواجهه) متى تكف عن هذا الشرود ؟ (تصرخ) أنا أم الطفل . يجب أن أعلم كل شىء .. تكلم .. ماذا قال لك ؟

ذهنى : (حزينا) كلام غريب .. غريب جداً .. (يواجهها) هناك تلوث .

هدى : أى تلوث ؟

ذهنى : أنا وأنت .

هدى : لم أفهم شيئا .

ذهنى : ربما يقصدأننا أقذار .

هدى : (مندهشة) أقذار .

ذهنى : (غاضباً) ماذا تتوقعين أن يقول خلاف ذلك ؟ كلبان حقيران يحيطان بطفل مشوه ... (يهز رأسه) نصح بعدم الانجاب .

هدى : لابد انك قد جننت .

ذهنى : (يصرخ) ولماذا لا أجن »[1] .

* * *

وهكذا دار التجريب فى مسرح عبد اللطيف دورباله حول تقديم الفكر الوجودى فى مسرح حاول أن يحتفظ بالبناء الدرامى التقليدى فى تطور الحدث ونموه ، مع استخدام المشاهد المتراكمة فى عرض المواقف الجدلية .

ولاشك فى أن طبيعة القضايا الفكرية التى اهتم بها دورباله كان لها تأثيرها فى اختيار الكاتب للغة أداء فى مستوى متمايز عن مستوى اللغة اليومية ، فكانت لغة الحوار لديه فصحى ذات ثقل فكرى على نحو ما رأينا فى النماذج التى ذكرناها من مسرحياته .

* * *

ولا تتوقف التجارب التى تحاول توظيف الفكر الوجودى فى مسرح تجريبى ، فنرى شيئا من المزج بين الفكر الوجودى والمسرح العبثى فى مسرحيتى محمد السلماوى « فوت علينا بكره والا بعده » و « القاتل خارج السجن » .

حاول السلماوى فى مسرحيتيه أن يطرح أسئلة ميتافيزيقية من خلال التعبير عن احساس شخصياته بلا منطقية الوضع الانسانى . ومن هنا ظهرت هذه الشخصيات وكأنها شخصيات خالية من الهدف ، انفصلت عن أصلها ، وتحاول من خلال السخرية من عبثية الحياة أن تقدم لامعقولية الوضع الانسانى .

* * *

---

(١) ص ٥٦ .

المسرح التجريبي ، تقييم عام :

لا نستطيع إذن أن نقول عن المسرح التجريبي إنه يمثل اتجاهاً عاماً فى المسرح العربى المعاصر ، فقد رأينا أن كتابه لايمثلون فيما بينهم مدرسة واحدة لها ملامح عامة أو سمات غالبة ، بل على العكس كان لكل منهم مجال تجريبه ، فاتجه عبد الغفار مكاوى إلى المسرح التعبيرى واتجه عبداللطيف درباله إلى المسرح الوجودى واتجه السيد حافظ إلى التجريب داخل كافة الصيغ .

لقد رأى كل كاتب منهم نفسه أمام تجربته الخاصة الخاضعة لمكوناته وتوجهاته ، وقد لاحظنا هذا أكثر عندما توقفنا عند التجريب فى مسرح الستينيات إذ قدم كتاب الدراما الواقعية مثل لطفى الخولى ويوسف ادريس ورشاد رشدى كما قدم توفيق الحكيم تجارب متفردة وقليلة ضمن ماقدموه من مسرحيات تقليدية ، وحاولوا فى هذه التجارب أن يتمردوا على الشكل التقليدى للدراما الواقعية فقدموا رؤية واقعية فى الغالب فى شكل بدأ يجرب ماوصل لكل واحد من معرفة بالتقنيات المسرحية الطليعية وما تمثله منها .

وهكذا بدأت رحلة التجريب مع المسرحية العربية بايثار عالم الداخل على عالم الواقع وتفضيل الغرابة والغموض على الوضوح والمباشرة .

ومع السبعينيات بدأ جيل جديد يسعى إلى التجديد الشامل ، فكان انتاجهم تجريب دائم ودائب يسعى إلى بلورة مسرحية طليعية . وقد رأينا كيف وضح هذا الاتجاه فى مسرح السيد حافظ الذى قدم مسرحاً يستهدف التجريب بلا نهاية .

وقد قدم السيد حافظ فى مسرحه ألواناً متعددة من التجريب موظفاً تقنيات وحرفيات من المسرح الطليعى الغربى فى اتجاهاته المختلفة ، وذلك من أجل تصوير الحالات النفسية بتعرية أعماق الشخصية وتحليل التجربة المحسوسة تحليلاً تجريدياً .

ومع أن المسرح التجريدى مسرح للتجارب التى لم تبلور اتجاهاً محدداً بعد ، إلا أنه قدم فى المسرح العربى المعاصر اتجاهات لها معالمها الواضحة ، وربما كان أوضحها المسرح التعبيرى عند عبد الغفار مكاوى والمسرح الوجودى عند عبداللطيف درباله والمسرح العبثى عند محمد السلماوى .

اتجه عبد الغفار مكاوى إلى تقديم مسرحية تعبيرية تتحرك شخصياتها وأحداثها فى لحظات ما بين الواقع والحلم ، حيث تتخذ من الواقع مدخلاً للولوج إلى العوالم الباطنة وذلك بغية الكشف عن أفكار الانسان وعواطفه اللاواعية ، ثم حرك هذه الشخصيات في مشاهد ولوحات رمزية توفر من مجموعها وحدة تشكيلية واحدة .

واهتمام مكاوى بالحدث الداخلى النفسى تمشيا مع الاتجاه التعبيرى جعل من الواقع فى مسرحه واقعاً أقرب إلى الحلم حيث تتحرك الشخصيات وكأنها مخمورة أو واقفة بين نقطة تلاقى الوعى باللاوعى فتبدو الحركة بطيئة كما تتسم بالخروج على السياق المألوف وبالتشويه الواضح لمعالم الأشياء فيها .

أما عبد اللطيف درباله ، فقد اتجه إلى تقديم مسرح وجودى يقدم لا منطقية الوضع الانسانى فى شكل منطقى .

هكذا طرحت مسرحيات درباله مضموناً جديداً يقوم على الاحساس بالقلق تجاه الوجود ، وعلى بطلان المعنى من الحياة وذلك من خلال التركيز على أساسيات الوجود مثلا علاقة الانسان بالزمن والموت والحياة .

واستخدم درباله فى طرحه لهذه القضايا الوجودية شكلاً مسرحيا يعتمد على البناء التقليدى مع بعض لمحات من صيغ المسرح الطليعى خاصة بناء المسرحية فى مشاهد وتجريد الشخصيات والأحداث ، والجو الغامض الذى يشبه الكابوس .

ثم يتجه محمد السلماوى إلى تقديم الفكر الوجودى فى مسرح عبثى ، الا أن تجربته لم تكتمل بعد من خلال مسرحيتيه اللتين قدمهما حتى الآن .

* * *

المسرح الطليعى (مسرح ما بعد الدراما الواقعية) :

كان للازدهار الذى شهده المسرح العربى فى الستينيات أثره فى السعى نحو التجديد والتجريب ، خاصة بعد أن اكتشف كتاب الدراما الواقعية التى سيطرت على مسرح الستينيات ، أن الواقعية جعلتهم يدورون فى دائرة مغلقة فقد استنفذت الدراما الواقعية أغراضها ، كما قدمت المترجمات مسرحاً غربياً جديداً فى صياغته ومضامينه وأكثر معاصرة من الدراما الواقعية .

كانت كل الظروف إذن مهيئة للثورة على الدراما الواقعية ، قاد هذه الثورة فى البداية كتاب الدراما الواقعية أنفسهم ، فكانوا تمهيداً للجيل الذى جاء فى السبعينيات والثمانينيات والذى كان أكثر جرأة فى التجريب بحكم طبيعة التطور فى التجربة .

ارتبطت الثورة على الدراما الواقعية إذن بالتعرف على مدارس واتجاهات مسرحية جديدة مما كان لهما كبير الأثر فى تهيئة الدعوة للبحث عن صيغة مسرحية خاصة يمكن تأصيل جذورها فى التراث العربى

وقدم كتاب الستينيات ضمن أعمالهم التى قدموها فى اطار الدراما الواقعية والدراما الذهنية والدراما الشعرية ، تجارب تمزج السعى للوصول إلى صيغة مسرحية عربية بحرفيات الاتجاهات الطليعية فى المسرح الغربى .

وهكذا كانت « ياطالع الشجرة » لتوفيق الحكيم والفرافير والمهزلة الأرضية ليوسف ادريس والأرانب للطفى الخولى وشفيقة ومتولى لشوقى عبد الحكيم ورحلة خارج السور لرشاد رشدى والوافد لميخائيل رومان وسليمان الحلبى لألفريد فرج وأمثالها تجارب جديدة على الحركة المسرحية العربية بخروجها على التقاليد المسرحية المألوفة فى الدراما الواقعية ، وبتقديمها مفهوماً جديداً للمسرح ووظيفته وعلاقة النص بالممثل وعلاقتهما بالمشاهد .

مزجت هذه التجارب — على نحو ما رأينا — بين حرفيات المسرح الطليعى على نحو لايخضع لنظام معين ، وإنما كانت كلها أساليب اجتهادية تخضع لظروف كل كاتب وثقافته .

ومن خلال دراستنا لهذه المرحلة ، أمكننا أن نقسمها إلى اتجاهين إلى حد ما متمايزين ، إذ الحدود بين الاتجاهات هنا ليست من التباين الذى يسمح بوجود اتجاهات مختلفة .

ففى ظل تأثير المسرح الملحمى البريختى والمسرح التسجيلى وبعض ملامح من المسرح التعبيرى والمسرح داخل المسرح والارتجال والمسرح الانثروبولوجى تكون مايمكن أن نسميه المسرح الملحمى فى ظل رؤية واقعية ذات مضمون أيدلوجى اشتراكى فى معظم الأحوال .

وتعددت الاتجاهات داخل المسرحية الملحمية فى مسرح الاحتفال والمشاركة ومسرح السامر والصيغ الشعبية التراثية فى مسرحية تراثية احتفالية ومسرح تسجيلى ومسرح انثروبولوجى .

لقد حرصت المسرحية الملحمة فى العالم العربى — كما رأينا — على أن تقدم

عرضا مسرحيا جماعيا يشارك فيه المشاهد بشكل فعلى يجعل من العرض المسرحى قضية على المشاهد أن يشترك فى الحكم عليها ، فاستخدمت الأساليب والحيل التى تعين على تقديم المواقف التى تشكل حيثيات الحكم وبهذا تحققت مقولة أن المسرح وهم ويجب أن يبقى الجمهور واعيا بهذه الحقيقة عن طريق هدم مفهوم الحائط الرابع الذى يفصل الجمهور عن المسرح ، إذ يجب أن يدرك المشاهد أن المسرحية ليست حقيقة وإنما هى توضيح لحالات يمكن أن تغير ، بل ويجب أن تغير فى الحياة الحقيقية

وقد لاحظنا كيف لاقت المسرحية الملحمية قبولاً بين المثقفين وكتاب المسرح وأجهزة الاعلام العربية ، وكيف أثر هذا فى اختيار أغلب كتاب المسرح العربى منذ أواخر الستينيات للمسرحية الملحمية ، وما اتصل بها وتفرع عنها على نحو مارأينا فى انتاج عدد كبير من كتاب المسرح العربى ومنهم ألفريد فرج ومحمود دياب ومحمد أبوالعلا السلاموني وسمير عبدالباقى ويوسف الحطاب ونبيل بدران وغيرهم

اعتمد هؤلاء الكتاب على أساسيات المسرح الملحمى ثم أدمجوها مع حرفيات من مسرح بيراندللو وبيتر فايس فقدموا مسرحية ملحمية أحيانا وتسجيلية أحياناً أخرى .

واتجه بعض الكتاب المسرحيين فى اطار الدعوة للمسرح الشعبى والصيغ التراثية ومسرح الطقوس إلى توظيف بعض حرفيات المسرح الملحمى والمسرح التسجيلى فى صيغ مسرحية تعتمد على التشخيص والحكواتى ومسرح السامر وغيرها من صيغ المسرح الشعبى العربى

* * *

وإذا كان أغلب كتاب المسرح منذ منتصف الستينيات قد استهواهم المسرح الملحمى بمضمونه الاجتماعى الايجابى ، فإن هذا لم يمنع من اتجاه عدد

ليس بالقليل من كتاب المسرح العربى المعاصر إلى التأثير بالصيغ الفردية فى المسرح الطليعى مثل التعبيرية والتجريدية والعبثية وغيرها لتقديم فكر فردى يسيطر عليه الاحساس بالعبث واللاجدوى ، وتقديم رؤى الداخلى المفككة فى فوضى لاتخضع لنظام .

هكذا رأينا مسرح عبد الغفار مكاوى وعبد اللطيف درباله والسيد حافظ — إلى حد ما — ومحمد السلماوى وغيرهم .

سيطر التجريب على هذا المسرح — كما لاحظنا — على نحو يجعل من الصعب على الباحث أن يحدد لكل كاتب اتجاها متمايز الملامح ، وإن تمكنا من رؤية المسرح التعبيرى فى أعمال عبد الغفار مكاوى والمسرح الوجودى فى أعمال عبد اللطيف درباله والمسرح التجريبى بلا حدود فى مسرح السيد حافظ .

* * *

ملاحظات أخيرة

من البدايات الأولى التى اختلط فيه التأليف بالتعريب بالاقتباس إلى المسرحية الميلودرامية التى ارتبطت بظهور المؤلف المسرحى ، إلى المسرحية الدرامية التى كانت دراما ذهنية أحيانا ودراما واقعية أحيانا ودراما شعرية أحياناً إلى ما بعد الدراما فى مسرح طليعى ، كانت رحلة المسرح العربى نشأة وتطوراً من خلال تحليل العناصر الفنية التى ميزت كل إتجاه والمؤثرات التى أثرت فيه والكتاب الذين قدموه والعلاقة بين المرحلة الابداعية بظروفها الحضارية وتقبل المؤثر أكثر أو التعامل معه من خلال الصيغ الحضارية المحيطة .

* * *

بدأ المسرح العربى الحديث معتمداً على صيغ مسرحية غربية مع رواد ثلاثة هم مارون النقاش وأحمد أبو خليل القبانى ويعقوب صنوع .

قام مسرح النقاش على النص الأدبى والتفت أبو خليل القبانى أكثر إلى عناصر الغناء والانشاد والرقص وجعل هذه العناصر الفنية هى المبرر الأول للعرض المسرحى . ومزج يعقوب صنوع الأثر الأوربى بالأثر الشعبى فى قالب غربى لتقديم تمثيليات تدور حول الموضوعات الاجتماعية المألوفة للناس .

وصاحب جهود الرواد الثلاثة وتلاها أيضا انتشار الفرق المسرحية فى مصر خاصة مما كان له أثره فى تشجيع استنبات المؤلف المسرحى من ناحية ، وفى خلق اتصال وعلاقة بين الناس والمسرح .

وهكذا شهد مطلع القرن العشرين تطوراً ملحوظاً اقترن بظهور المؤلف المسرحى والملحن المسرحى والممثل المدرب بالأسلوب العلمى والمخرج الدارس .

وبدأت أسماء مثل : ابراهيم رمزى واسماعيل عاصم وفرح انطون ومحمد تيمور وشوقى وتوفيق الحكيم تلمع باعتبارهم كتاب مسرح فنى .

وقد وجد هؤلاء المؤلفون أمامهم تراثاً هائلاً فى المسرح الغربى يمثل عدداً كبيراً ومتنوعاً من المذاهب والاتجاهات ، حاولوا أن يتمثلوه فيما حاكوه وما أبدعوه من أعمال مسرحية .

وكان من الطبيعى أن تتباين اتجاهاتهم وفقا لثقافة كل واحد ومزاجه وفكره الذى تشبع به ، كما كان من الطبيعى أن تتداخل المذاهب عندهم فلا تتضح معالمها فى البداية على الأقل .

هكذا نشأت المسرحية الفنية فى الأدب العربى الحديث — أعنى هنا النص المسرحى ، فحديثنا يدور حوله — خليطاً من الكلاسيكيات والرومانسيات والدراما الاجتماعية فى المضامين والصيغ على السواء .

* * *

كانت البداية — كما رأينا — مترددة بين أشكال مسرحية تسعى للنضج والتبلور وتمثل هذا فيما يمكن أن نسميه بالميلودراما الاجتماعية وبالدراما الذهنية .

وعاصر الاتجاهين اتجاه كان أكثر تأثرا بالتراجيديات الكلاسيكية ويمثله

المسرح التاريخى عند شوقى وعزيز أباظه وعلى باكثير . كان هذا المسرح شعريا عند شوقى وأباظه ونثريا عند باكثير ، وهو اتجاه كان يسعى إلى تأصيل المسرح كنوع أدبى جديد وإلى خلق دراما فى اللغة العربية وآدابها الذى يتكون جسمه الرئيسى من الشعر الغنائى ، ولذلك اعتمدوا أكثر على الموضوعات الذهنية التى تتناول أفكاراً مجردة وعلى الموضوعات التاريخية والبطولية ذات العواطف الكلاسيكية المتضخمة

* * *

ومنذ أن استقامت للمسرحية فى الأدب العربى حرفيات الشكل البنائى ووضوح المضمون المتناول أمكن للباحث أن يضع تصوراً لاتجاهات فنية فى مراحل متطورة ، وقد رأينا هذه الاتجاهات فى مراحل ثلاث هى :

١ ـــ المسرحية الميلودرامية .
٢ ـــ الدراما باتجاهاتها الذهنية والواقعية والشعرية .
٣ ـــ ما بعد الدراما فى المسرح الطليعى .

كانت البداية الفنية مسرحاً ميلودراميا لأسباب منها أن الميلودراما هى البداية الطبيعية للدراما الحديثة ، ومنها أن ظروف هذه البدايات الفنية كانت معاصرة لظهور الحركة الرومانسية فى الأدب العربى الحديث ، والميلودراما بطبيعتها مسرحية خلاصية ذات سمات رومانسية ، ومنها أيضا أن مرحلة الاقتباس والتمصير والاعداد التى سبقت المسرحية الفنية اهتمت فيما قدمه أمثال يوسف وهبى وابراهيم رمزى ولطفى جمعه ونجيب الريحانى وعباس علام وغيرهم بتقديم أعمال من الميلودراميات الشعبية التى اعتمدت على تركيبات مفتعلة للمواقف المسرحية تحرص على أن تنتهى فى كل موقف عن شىء يثير الاضحاك .

وهكذا ولدت الميلودراما العربية فى نسيج متفاعل من الخبرة الفنية التى بدأت تتكون نتيجة مصاحبة للمسرح الممصر والمقتبس ومن المواد الأدبية المحلية

والتى كانت تتمثل فى حكايات ألف ليلة وليلة والمقامات وفنون خيال الظل والقصص الشعبى والقصص الدينى . وقام بدور الريادة فى هذا المجال اسماعيل عاصم وعباس علام وفرح أنطون ومحمد تيمور وأنطون يزبك وابراهيم رمزى وقد مكنت هذه الأعمال المسرح من أن يدخل حياة الناس فى فترة كانت الحركة الوطنية الجديدة فى مصر والتى مهدت لقيام ثورة ١٩١٩ قد أخذت فى التبلور مما ساعد المسرح على أن يمثل آنذاك منطلقا دراميا جديداً لطبقة الوسطى الناشئة ، ومن هنا كان التصاقه بنشاطهم السياسى والفنى والفكرى .

بدأت المسرحية الميلودرامية فى شكل ميلودراما شعبية اجتماعية عند اسماعيل عاصم وفرح أنطون ثم تطورت إلى ميلودراما اجتماعية عند عباس علام ويوسف وهبى. ومع ظهور أعمال محمد تيمور وتوفيق الحكيم فى مسرحه الاجتماعى وعلى أحمد باكثير توافر للمسرحية الميلودرامية هيكل بناء فنى ، فكانت مسرحية محكمة الصنع توافرت لها خصائصها المميزة والتى رأيناها متمثلة فى لون مسرحى حافل بالتفاؤل والعظات والأخلاقيات قامت على تبنى القضايا الاجتماعية والسياسية من خلال عرض موضوع للمناقشة فى مزيج من الأسى والفكاهة وفى جو وفر له الكاتب عدداً من عناصر الفزع الميلودرامى الذى يجمع بين الأسى والضحك والاثارة فرأينا البطل الشجاع الذى لايعترف بالعقبات ، ورأينا الحب وقدرته على دفع الناس إلى الأعمال النبيلة ، كما رأينا الشرير الذى يملك سراً يفشيه فى موقف فجائى مثير إلى جانب الوان الخداع الميلودرامية المثيرة للدهشة مثل الاختفاء الغامض والوصية والأسرار واختباء الزوجة فى غرفة نوم العشيق ونسيانها شيئا معه والمواقف القائمة على سوء الفهم .

أقامت المسرحية الميلودرامية — كما درسنا — عالماً من الشخصيات النمطية — وهى شخصيات محدودة المعالم لاتتطلب عمقاً كبيراً وتتوزع فى الغالب بين الشخصيات الميلودرامية الأساسية وهى شخصيات البطل والبطلة والشرير والمهرج .

واخلاصاً للتقاليد الميلودرامية استخدمت هذه المسرحيات لغة ذات نزعة تمثيلية نسيطر عليها الخطابية المثيرة والتى لاتخلو أحيانا من شاعرية مباشرة .

* * *

وقد قاد التطور الطبيعى وعملية التجويد فى الصنعة والتمرس ، والتغير الذى أصاب المجتمع وجمهور المسرح ، هذه الميلودراميات إلى السعى لتحقيق دراما واقعية امتزجت ببقايا من حرفيات المسرح الميلودرامى فى أعمال محمود تيمور وفتحى رضوان والبدايات الأولى لميخائيل رومان ، حيث تقدمت الميلودراما لتضفى مزيداً من التأثير على الموضوعات الجاد أحيانا أو تسد الضعف فى البناء الفنى أحيانا أخرى .

* * *

بدأ التحول عن الميلودراما إلى مسرحية أكثر اقتراباً من المفهوم الدرامى الحديث للمسرح فى دراما ذهنية قدمها مسرح توفيق الحكيم وتميزت هذه الدراما الذهنية بالاعتماد على فروض فكرية وضعها المؤلف ثم أراد أن يحققها من خلال شخصيات تتحاور حول هذه الفروض .

وهكذا قامت الفكرة فى هذه المسرحيات مقام الحدث ، كما أصبحت الشخصيات رموزاً لحقائق فلسفية فكرية .

وقد أثرت هذه الذهنية على طبيعة البناء الدرامى فى المسرحية ، فأصبحت أكثر حرصاً على النص المقروء وذلك بما شاع فيها من تأمل ومناقشة . كما أثرت هذه الذهنية وما اتصل بها ميل إلى التجريد على لغة الحوار المسرحى فكانت لغة ذات مستوى أدائى خاص سواء فى عربيتها الفصحى أم فى مستواها الجديد الذى يحاول الاقتراب من العامية مع المحافظة على نسق الصياغة الفصحى .

وفى نهاية الفترة — الأربعينيات والخمسينيات — التى كان توفيق الحكيم يقدم فيها مسرحه الذهنى بدأت الدراما الواقعية فى الأدب المسرحى العربى .

كانت هذه البداية خليطاً من الكوميديا ومن مسرحية الفرس ومن الدراما الواقعية ، فغالباً ماتقوم المسرحية — هنا — على بطل شريف يواجه ويعادى عالماً معوجاً وقد يقع معه فى صدام حاد ويقود هذا الصدام إلى رفع القناع عن زيف الشخصيات المحيطة به والتى تعوق انتصاره باعتباره ممثلاً للقيم الجديدة.

وتتضمن عملية رفع القناع هنا ادانة المجتمع القديم بما يمثله من قيم زائفة تنطوى على عيوب اجتماعية .

ومن الطبيعى أن تجنح هذه المسرحيات إلى تقديم الشخصيات النمطية التى تصور الجوانب الانسانية من خلال شخصيات أقرب إلى الصفات ، فهى من ثم شخصيات نمطية من الممكن تعريتها لأول وهلة وبدون انتظار لتطور الحدث .

وهكذا جمعت هذه المسرحيات فى الدراما الواقعية بين حرفية رفع القناع فى الكوميديا وحرفية التعرية فى الفرس وبين أسلوب المسرح الواقعى الاجتماعى الحديث فى أوربا ، ذلك المسرح الذى يعالج الأفكار والقضايا الاجتماعية من خلال بناء واقعى يعتمد على العرض فالأزمة فالانفراج ، ومن خلال موضوع معاصر وشخصيات معاصرة .

هذا وقد توافر للدراما الواقعية فى المسرح العربى المعاصر ثلاث صيغ هى الصيغة الاجتماعية والصيغة الانتقادية والصيغة السياسية .

اهتمت الصيغة الاجتماعية كما تمثلت فى مسرح نعمان عاشور بتصوير عالم موضوعى يقدم شخصيات تكافح فى سبيل التحرر من القيم الاجتماعية الزائفة كما تسعى إلى التحكم فى الظروف المحيطة بها .

لقد أراد نعمان عاشور من خلال الصيغة الاجتماعية للدراما الواقعية أن

يسجل الواقع الاجتماعى وظروف التحول فيه والمشاكل المتصلة بهذا الواقع وذلك التحول .

وتابعت الصيغة الانتقادية تناول المشاكل الاجتماعية ورصد التحول الاجتماعى فى واقع العصر وذلك من خلال تعرية الواقع — خاصة القديم — لمحاكمته وادانته على نحو مافعل سعد الدين وهبه ويوسف ادريس ورشاد رشدى فى أعماله الأولى ولطفى الخولى وغيرهم .

هكذا كانت الدراما الواقعية فى صيغتها الاجتماعية والانتقادية تعبيراً عن قضايا اجتماعية أحيانا وعن ظروف واقع اجتماعى يتجه إلى التغيير باحلال قيم محل أخرى أو باحداث تغيير شامل فى الواقع الاجتماعى وقد تابع نفس الكتاب تقريبا تطوير مسرحهم الاجتماعى الانتقادى هذا باضافة أبعاد رمزية قدمت الصيغة الثالثة للدراما الواقعية فى المسرح العربى المعاصر وهى الصيغة السياسية .

والحقيقة ، فإن أغلب مسرحيات الستينيات كانت تتصل بسبب أو بآخر بالسياسة ، حتى بدت معظم مسرحيات هذه الفترة تنطوى على قدر من الاسقاطات السياسية الواضحة .

وداخل اطار هذه الصيغة قدم سعد الدين وهبه دراما واقعية ذات مضمون سياسى ، واستغل الفريد فرج وعلى سالم وميخائيل رومان ورشاد رشدى الاسقاطات السياسية فى تقديم مسرح تحريض سياسى اختلط بملامح من مسرح الدعوة عند على سالم .

وكما تفاوت هؤلاء الكتاب فى توظيفهم للسياسة داخل الدراما ، تفاوتوا كذلك فى فهمهم للسياسة . فالبعض رآها افرازاً حضارياً فى فترة زمنية معينة على نحو مانرى عند سعد الدين وهبه ، والبعض حاول أن يعطى للسياسة بعداً إنسانياً شموليا ، فرأى أن السياسة تكتسب من خلال الفن دلالات انسانية

عامة وهذا واضح إلى حد ما فى مسرح الفريد فرج وبشكل ملح وواضح عند على سالم ورشاد رشدى .

* * *

قدمت الدراما الواقعية مسرحية أرسطية يبدأ الفصل الأول فيها بعرض خصائص شخصيات المسرحية وتشابكها فى صراع يتعقد ويجرفها إلى الفخ فى الفصل الثانى ، لكى يظل المتفرج يتساءل ما الذى سيحدث بعد ، ثم إذا بلغنا الفصل الثالث وجدنا الشخصيات على وشك الوعى بطبيعتها ، فهى تتحرر تدريجيا من انفعالاتها وتدريجيا توصلها الحركة المسرحية إلى العودة إلى نقطة البدء [1] .

وارتبطت الدراما الواقعية بالسعى إلى تحقيق الايهام بالواقع بتقديم كل مايحاكى الموجود فى الواقع وبتصوير شخصيات إنسانية حقيقية واستخدام آليات مسرح تسعى إلى تجسيد كل مايقدم هذا الاحساس بالواقع .

ولما كانت المسرحية الواقعية تهدف إلى تحقيق الايهام بالواقع ، فإن أحداثها وشخصياتها وأفكارها ولغتها ودوافعها العامة تنبع من منطق الطبيعة البشرية كما يعرفها المتفرجون ، أو كما يمكن أن يتقبلوها فى حدود الممكن والمحتمل [2] .

* * *

ومن المؤكد أن المسرحية الشعرية فى المسرح العربى المعاصر لم تكن دراما واقعية خالصة ، إذ أنها جمعت إلى جانب الحرفية الفنية للدراما بقايا تراجيدية عند شوقى وباكثير وأبى حديد وعزيز أباظه وأمثالهم ، كما استعارت ملامح من المسرح التسجيلى عند عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور ، ثم اتسعت

(١) انظر صبحى شفيق : الارانب خطوة نحو المسرح المعاصر ، مسرحية الأرانب للخولى ، ص ١٣٦ .

(٢) د. لطفى حمادة : هوامش فى الدراما والنقد ، ص ١٣٢

حركة المزج والصهر والاستعارة . فامتزجت بصيغ من المسرح الملحمى وصيغ من المسرح التجريبى عند مهدى بندق ومحمد عنانى وغيرهما .

لهذا فمن الصعب ادراجها فى تيار معين غير نفسها ، أى المسرحية الشعرية وهكذا كانت رحلة البحث عن اللغة الشعرية الدرامية هى الخط الأساسى الذى اعتمدناه فى تتبع المسرحية الشعرية التى بدأت قبل ظهور الدراما الواقعية وصاحبت الدراما الذهنية فاستفادت من ذهنية أفكارها فى الاهتمام بالقضايا وفى تذهين اللغة الشعرية التى سيطرت عليها الغنائية والتجريد .

وتوقفت الدراما الذهنية بميلاد الدراما الواقعية ، كما توقفت المسرحية الشعرية الذهنية الغنائية أيضا ، وأدرك كتاب المسرح الشعرى أنهم إذا أرادوا أن يقدموا مسرحاً شعرياً فلابد أن يتم هذا فى اطار الجديد الذى جاءت به الدراما الواقعية ، ومن هنا حاولت المسرحية الشعرية الاقتراب من المسرح التسجيلى ومن المسرح الذى يتعرض أكثر للقضايا العامة وذلك من خلال شعر توافرت له عناصر درامية معقولة فى مسرح عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبدالصبور .

وعندما حاولت المسرحية العربية المعاصرة أن تخرج من دائرة الدراما الواقعية ، وتتجه إلى الاستفادة من حرفيات المسرح الطليعى المعاصر فى أوربا . وفى اطار الخروج من المحلية والواقع الاجتماعى اللصيق بنا إلى التعبير عن رؤيا أكثر شمولاً واتساعا ، تحقق للمسرحية الشعرية تكنيكا متقدماً أكثر مع مزيد من السعى للبحث عن لغة درامية ، ويستوى فى هذا أن تكون هذه اللغة ذات ايقاع موزون أو أن تكون لغة ذات استخدام توظيفى شعرى . فأثبت مهدى بندق ومحمد عنانى وفوزى فهمى أن الشعر لابد وأن يبرر وجوده درامياً ولايقتصر فحسب على أن يكون شعراً جيداً صيغ فى شكل درامى .

وهكذا عبرت المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث والمعاصر مرحلة الشعر داخل المسرح حيث يمكن الاستمتاع بالشعر على حدة وبالمسرح على

حدة . ومرحلة المسرح من خلال الشعر والتى كثير ماعطل فيها الشعر المواقف الدرامية فى المسرحية . إلى مرحلة الدراما الشعرية التى أكدت من ناحية قدرة الدراما الشعرية على أن تقدم للمتفرج مالاتستطيعه الدراما النثرية ، وقدمت من ناحية أخرى المرونة التى يستطيع بها الشعر أن يوحى بوقع الحديث العادى .

* * *

ومنذ منتصف الستينيات اتجت المسرحية العربية إلى التجريب طلباً لصياغة جديدة لمضامين جديدة بعد أن أدرك كتاب الواقعية أنهم يدورون فى دائرة ضيقة استنفذت أغراضها .

وبدأ هذا التجريب المتمرد على الدراما الواقعية على أيدى كتاب الدراما الواقعية أنفسهم منذ منتصف الستينيات فقدم لطفى الخولى وتوفيق الحكيم ويوسف ادريس ورشاد رشدى نماذج مسرحية تجريبية وظفوا فيها كل ماوصل اليهم من حرفيات المسرح الطليعى الغربى .

ثم جاء جيل السبعينيات والثمانينيات فكان أكثر جرأة على التجديد والتجريب كما كانت أمامه تجارب كتاب الستينيات ومحاولاتهم التجريبية .

وهكذا سيطرت المسرحية الملحمية على أغلب مسرحيات الجيلين ، خاصة تلك التى تهتم بالمضامين الواقعية التقدمية ، وقدم أصحاب هذا الاتجاه مسرحاً يمزج بين الصيغ التراثية فى المسرح الشعبى مثل الحكواتى وخيال الظل والمحبظين والسرادق والسامر وبين حرفيات واضحة من المسرح الملحمى البريختى والمسرح التسجيلى بالاضافة إلى بعض حيل من المسرح التعبيرى والمسرح المرتجل والمسرح داخل المسرح .

هكذا رأينا مسرح الفريد فرج ومحمود دياب ومحمد أبو العلا السلامونى وسمير عبد الباقى ونبيل بدران ويسرى الجندى وأمثالهم

وفى اطار التجريب فى ظل التأثر أكثر بالصيغ الفردية فى المسرح الطليعى مثل التعبيرية والتجريدية والعبثية وغيرها اتجه بعض كتاب المسرح العربى المعاصر إلى تقديم فكر فردى يسيطر عليه الاحساس بالعبث واللاجدوى مع التركيز على تقديم رؤى الداخل المفككة فى لامنطقها . وهو مانراه فى مسرح عبد الغفار مكاوى وعبد اللطيف درباله والسيد حافظ ومحمد السلماوى وأمثالهم .

* * *

هكذا حاولت الدراسة أن تقدم تصوراً متكاملاً لتطور البناء الفنى فى أدب المسرح العربى المعاصر معتمدة فى هذا على الدراسة النصية التى لاتغفل العلاقات الحضارية المحيطة ولا عوامل التأثير والتأثر المختلفة ولا الفوارق الفردية فى القبول والهضم والتمثل .

* * *

أهم المصادر والمراجع

أولا : المصـــادر :

ابراهيم رمزى :

١ ــ مسرح ابراهيم رمزى ، سلسلة روايات الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ١٩٨٢ .

احمد ابو خليل القبانى :

٢ ــ هارون الرشيد مع أنس الجليس ، القاهرة .

٣ ــ الأمير محمود نجل شاه العجم ، المطبعة العمومية ، القاهرة ١٣١٨ هـ .

٤ ــ عنترة بن شداد ، مطبعة الصدق ، القاهرة ١٣٢٢ هـ .

الفريد فرج :

٥ ــ سليمان الحلبى ، روايات الهلال ، مؤسسة دار الهلال ، سبتمبر ١٩٦٥ .

٦ ــ النار والزيتون ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٠ .

٧ ــ جواز على ورقة طلاق ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٧٢ .

٨ ــ عسكر وحرامية ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .

٩ ــ مؤلفات الفريد فرج ، ثلاثة أجزاء ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨ .

أنس داود :

١٠ ــ حكاية الأميرة التى عشقت الشاعر ، مكتبة دار العروبة ، الكويت ١٩٨٢ .

توفيق الحكيم :

١١ ــ أهل الكهف ، مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٣٣ .

١٢ بيجماليون ، مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٤٢ .

١٣ــ الملك اوديب ، مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٤٩

١٤ــ مسرح المجتمع ، مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٥٠ .

١٥ــ المسرح المنوع ، مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٥٦ .

١٦ــ السلطان الحائر ، مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٦٠ .

١٧ــ ياطالع الشجرة ، مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٦٢ .

رأفت الدويرى :

١٨ــ الكل فى واحد وقطعة بسبع ت رواح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٢ .

١٩ــ التلات ورقات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٧ .

رشاد رشدى :

٢٠ــ رحلة خارج السور ، مجلة المسرح ، القاهرة ١٩٦٤ .

٢١ــ خيال الظل ، مجلة المسرح ، القاهرة ١٩٦٥ .

٢٢ــ اتفرج ياسلام ، مجلة المسرح ، القاهرة ١٩٦٦

سعد الدين وهبه :

٢٣ــ المحروسة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٥ .

٢٤ــ السبنسة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٦ .

٢٥ــ كفر البطيخ ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٦

٢٦ــ كوبرى الناموس ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٧ .

٢٧ــ سكة السلامة ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٧

٢٨ــ المسامير ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٧

٢٩ــ رأس العش ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٤ .

سمير عبد الباقى

٣٠ــ فلح وسلاطين ؛ ثلاث مساخر شعبية : سعدون ، الليلة فنطزية ، اقرأ الفاتحة للسلطان ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٨٨ .

السيد حافظ :

٣١ــ كبرياء التفاحة فى بلاد اللامعنى ، كتابات معاصرة ، القاهرة ١٩٧١ .
٣٢ــ حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث ، سلسلة كتاب أدب الجماهير ، ١٩٧٢ .
٣٣ــ الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء ، أدب الجماهير ، ١٩٧٢ .
٣٤ــ حبيبتى أنا مسافر ، وهم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك ، مسرحيتان ، مطبعة الثقافة ، الاسكندرية ١٩٧٧ .
٣٥ــ ظهور واختفاء « أبو ذر الغفارى » و « الحانة الشاحبة تنتظر الطفل العجوز الغاضب » مسرحيتان ، مطابع صوت الخليج ، الكويت ١٩٨٠ .
٣٦ــ حكاية الفلاح عبد المطيع ، مطابع صوت الخليج ، الكويت .
٣٧ــ حبيبتى أميرة السينما ، مطابع صوت الخليج ، الكويت .

شوقى عبد الحكيم :

٣٨ــ ملك عجوز ومآسى أخرى ، القاهرة .
٣٩ــ الأعيان ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٨ .

صلاح عبد الصبور :

٤٠ــ مأساة الحلاج ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٥ .
٤١ــ مسافر ليل ، دار العودة ، بيروت ١٩٦٩ .
٤٢ــ ليلى والمجنون ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٧٠ .
٤٣ــ بعد أن يموت الملك ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٣ .

عبد الرحمن الشرقاوى :

٤٤ــ مأساة جميلة ، القاهرة

٤٥ــ الفتى مهران ، الدار القومية ، القاهرة ١٩٦٦ .

٤٦ــ وطنى عكا ، دار الشروق ، ١٩٧٠ .

٤٧ــ ثأر الله ، دار الكاتب العربى ، القاهرة .

عبد الغفار مكاوى :

٤٨ــ زائر من الجنة ومسرحيات أخرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥ .

٤٩ــ بشر الحافى يخرج من الجحيم ، والكلاب تنبح القمر ، مسرحيتان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٦

عبد اللطيف درباله :

٥٠ــ ما وراء السقوط ، الاسكندرية ١٩٧١ .

٥١ــ الخلاص ، الاسكندرية ١٩٧٢ .

٥٢ــ الأجلاف ينصبون المشانق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٧ .

٥٣ــ الخروج ، الوحش والقاهرة الجميلة ، الحسين يقتل من جديد ، ثلاثة مسرحيات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨ .

عزيز أباظة :

٥٤ــ الناصر ، ط. دار احياء الكتب العربية ، القاهرة

٥٥ــ شجرة الدر ، ط. مطبعة مصر ، القاهرة ١٩٥١

٥٦ــ غروب الأندلس ، مطبعة مصر ، القاهرة ١٩٥٢

٥٧ــ زهرة ، دار الكتاب العربى ، القاهرة ١٩٦٨ .

علي أحمد باكثير :

٥٨ــ شيلوك الجديد ، دار الفكر العربى ، القاهرة .

٥٩ــ مسمار جحا ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٥١ .

فاروق جويدة :

٦١ــ الوزير العاشق ، مكتبة غريب ، القاهرة ١٩٨١ .

٦١ــ دماء على ستار الكعبة ، مكتبة غريب ، القاهرة ١٩٨٧ .

فرج أنطون :

٦٢ــ مصر الجديدة ومصر القديمة ، مكتبة التأليف ، القاهرة ١٩٦٤ .

فوزى فهمى أحمد :

٦٣ــ لعبة السلطان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٣ .

لطفى الخولى :

٦٤ــ قهوة الملوك ، مطبوعات مجلة المسرح ، القاهرة .

٦٥ــ الأرانب ، مطبوعات مجلة المسرح ، القاهرة ١٩٦٤ .

مارون النقاش :

٦٦ــ أبو الحسن والمغفل ، أو رواية هارون الرشيد ، المطبعة العمومية ، بيروت ١٩٨٦ .

محمد أبو العلا السلاموني :

٦٧ــ الحريق ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، القاهرة ١٩٧١ .

٦٨ــ الثأر ورحلة العذاب ، مطبوعات منف ، مديرية ثقافة الجيزة ، القاهرة ١٩٨٣ .

٦٩ــ رجل فى القلعة ، مجلة المسرح ، يونيو ١٩٨٣ .

٧٠ــ رواية النديم عن هوجة الزعيم ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٤ .

٧١ـ سيف الله ، سلسلة مواهب ، المركز القومى للفنون والآداب ، القاهرة ١٩٨٥ .

٧٢ـ مآذن المحروسة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٦ .

٧٣ـ أبو نضارة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٧ .

محمد تيمور :

٧٤ـ حياتنا التمثيلية ، مطبعة الاعتماد ، القاهرة ١٩٢٢ .

٧٥ـ طلائع المسرح العربى ، مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٦٣ .

محمد عنانى :

٧٦ـ الغربان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٧ .

محمود تيمور :

٧٧ـ المزيفون ، مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٥٢

٧٨ـ أشطر من ابليس ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٥ .

٧٩ـ حواء الخالدة ، مكتبة الآداب ، القاهرة .

محمود دياب :

٨٠ـ ليالى الحصاد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٠ .

٨١ـ باب الفتوح ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة .

مهدى بندق :

٨٢ـ الملك لير ، مطبعة الوادى ، الاسكندرية ١٩٧٩ .

٨٣ـ ريم على الدم ، مطبعة الوادى ، الاسكندرية ١٩٨٠ .

٨٤ـ السلطانة هند ، دار لوران ، الاسكندرية ١٩٨٥ .

٨٥ـ ليلة زفاف اليكترا ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٨٧

ميخائيل رومان :

٨٦ــ الوافد ، سلسلة المسرحية ، مجلة المسرح ، القاهرة ١٩٦٦ .
٨٧ــ الدخان ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٨ .
٨٨ــ ليلة مصرع جيفارا العظيم ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٢ .

نجيب سرور :

٨٩ــ ياسين وبهية ، مكتبة مدبولي ، القاهرة .
٩٠ــ آه ياليل ياقمر ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٨٠ .
٩١ــ منين أجيب ناس ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٨٤ .
٩٢ قولوا لعين الشمس ، مكتبة مدبولي ، القاهرة .

نبيل بدران :

٩٣ــ باى باى عرب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٧ .

يسري الجندي :

٩٤ــ الهلالية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥ .
٩٥ــ ماحدث لليهودي التائه مع المسيح المنتظر ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٨٧ .

يوسف ادريس :

٩٦ــ ملك القطن وجمهورية فرحات ، المؤسسة القومية للنشر ، القاهرة .
٩٧ــ المهزلة الأرضية والفرافير ، مطبوعات مجلة المسرح ، القاهرة ١٩٦٦ .
٩٨ــ الفرافير ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٨٤ .

ثانياً أهم المراجع

١ــ المراجع المؤلفة :

د. ابراهيم حمادة :

٩٩ــ معجم المصطلحات الدرامية ، دار الشعب ، القاهرة ١٩٧١ .

١٠٠ــ هل الدراما فن جميل ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٨ .

١٠١ــ هوامش فى الدراما والنقد ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٨٨ .

د. ابراهيم سكر :

١٠٢ــ الدراما الاغريقية ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٨ .

١٠٣ــ الدراما الرومانية ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٧٠ .

د. احمد العشرى :

١٠٤ــ المسرحية السياسية فى الوطن العربى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٥ .

د. أحمد هيكل :

١٠٥ــ تطور الأدب العربى الحديث ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٨ .

١٠٦ــ الأدب القصصى والمسرحى فى مصر من أعقاب ثورة ١٩١٩ الى قيام الحرب الكبرى الثانية ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٨ .

بهاء طاهر :

١٠٧ــ ١٠ مسرحيات مصرية ، عرض ونقد ، دار الهلال ، كتاب الهلال ، القاهرة ١٩٨٥

جلال العشرى

١٠٨ــ جيل وراء جيل ، المركز الثقافى الجامعى ، القاهرة ١٩٨١

حسن سعد

١٠٩ــ الاغتراب فى الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥ .

حسن محسن :

١١٠ــ المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٩ .

رجاء النقاش :

١١١ــ فى أضواء المسرح ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٥ .

د. رشاد رشدى :

١١٢ــ نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٨ .

رفعت سلام :

١١٣ــ المسرح الشعرى العربى ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٨٩ .

زكى طليمات :

١١٤ــ فن التمثيل العربى ، مطبعة حكومة الكويت ، الكويت ١٩٦٥ .

سامى خشبة :

١١٥ــ قضايا معاصرة فى المسرح ، وزارة الاعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٢ .

د. سمير سرحان :

١١٦ــ المسرح المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٧ .

د. شوقى ضيف :

١١٧ــ شوقى شاعر العصر الحديث ، دار المعارف ، القاهر ١٩٥٣ .

١١٨ــ الأدب العربى المعاصر فى مصر . دار المعارف . القاهرة ١٩٦١ .

د. صبرى حافظ :

١١٩ــ التجريب والمسرح ، دراسات ومشاهدات فى المسرح الانجليزى المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٤ .

صلاح الدين كامل :

١٢٠ــ عباس علام ، الكاتب المسرحى ، وزارة الثقافة ، القاهرة ١٩٦٧ .

د. طه وادى :

١٢١ــ احمد شوقى والأدب العربى ، مؤسسة روزاليوسف ، القاهرة ١٩٧٣ .

عبد الحميد غنيم :

١٢٢ــ صنوع ، رائد المسرح المصرى ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٦ .

د. عبد الغفار مكاوى :

١٢٣ــ التعبيرية فى الشعر والقصة والمسرح ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١

١٢٤ــ علامات على طريق المسرح التعبيرى ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ١٩٨٤ .

د. عبد القادر القط

١٢٥ــ فى الأدب المصرى المعاصر (دراسة تطبيقية لمشكلات معاصرة فى الأدب والثقافة فى مصر) ، مكتبة مصر ، القاهرة

١٢٦ــ فى الأدب العربى الحديث ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٧٨

١٢٧ــ من فنون الأدب (المسرحية) ، دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٧٨

عبد الكريم برشيد

١٢٨ــ حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ١٩٨٥ .

عبد الله العروى :

١٢٩ــ العرب والفكر التاريخى ، دار الحقيقة ، بيروت ١٩٨٠ .

د. عبد المحسن عاطف سلام :

١٣٠ــ عن مسرحيات عزيز أباظة ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ١٩٦١ .

على أحمد باكثير :

١٣١ــ محاضرات فى فن المسرح من خلال تجاربى الشخصية ، مطبوعات معهد الدراسات العربية ، القاهرة ١٩٦٤ .

د. على الراعى :

١٣٢ــ فن المسرحية ، سلسلة كتب للجميع ، القاهرة ١٩٥٩ .

١٣٣ــ مسرح برنارد شو ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٦٣ .

١٣٤ــ مسرح الدم والدموع ، دراسة فى الميلودراما المصرية والعالمية ، مطبوعات الجديد ، القاهرة ١٩٧٣ .

١٣٥ــ المسرح فى الوطن العربى ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، يناير ١٩٨٠ .

عمر الدسوقى :

١٣٦ــ المسرحية ، نشأتها وتاريخها وأصولها ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٧٠ .

فتحى العشرى :

١٣٧ــ صرخات فوق المسرح ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨١

فكرى بطرس

١٣٨ ــ من أعلام المسرح الغنائى فى مصر . الدار القوميه للطباعه والنشر القاهرة ١٩٦٦

فؤاد رشيد :

١٣٩ــ تاريخ المسرح العربى ، كتب للجميع ، القاهره ، فبراير ١٩٦٠

فؤاد دوارة :

١٤٠ــ فى النقد المسرحى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٦٥ .

١٤١ــ عشرة أدباء يتحدثون ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ١٩٦٥ .

١٤٢ــ صلاح عبد الصبور والمسرح ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٨٢ .

د. فوزى فهمى :

١٤٣ــ المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٦ .

كامل الشناوى :

١٤٤ــ زعماء وفنانون وأدباء ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٢

كمال محمد اسماعيل :

١٤٦ــ الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٨١ .

د. لويس عوض :

١٤٧ــ دراسات فى أدبنا الحديث ، دار المعرفة . القاهرة ١٩٦٠

١٤٨ــ الحرية ونقد الحرية ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهره ١٩٧١

محسن أطيمش :

١٤٩ـ الشاعر العربى الحديث مسرحياً ، منشورات وزارة الاعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٧ .

محمد أديب السلاوى :

١٥٠ـ الاحتفالية البديل الممكن ، دراسة فى المسرح الاحتفالى ، دار الشئون الثقافية والنشر ، بغداد ١٩٨٣ .

محمد رمضانى :

١٥١ـ توظيف التراث واشكاله التأصيل فى المسرح العربى ، دراسة ، مجلة عالم الفكر الكويتية ، المجلد السابع عشر ، العدد الرابع ، الكويت ١٩٨٧ .

محمد السيد عيد :

١٥٢ـ التراث فى مسرح صلاح عبد الصبور ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٨٤ .

د. محمد غنيمى هلال :

١٥٣ـ النقد الأدبى الحديث ، دار مطابع الشعب ، القاهرة ١٩٦٤ .

د. محمد فتوح أحمد :

١٥٤ـ مستويات الرمز فى مسرح الحكيم ، دراسة نشرت بكتاب توفيق الحكيم الأديب ، والمفكر ، والانسان ، الكتاب التذكارى ، المركز القومى للآداب ، الكتاب الأول ، القاهرة ١٩٨٨ .

محمد كمال الدين :

١٥٥ـ رواد المسرح المصرى ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٠ .

د. محمد مندور :

١٥٦ــ مسرحيات شوقى ، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها ، القاهرة ١٩٥٦

١٥٧ــ محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة ، معهد الدراسات العربية ، القاهرة ١٩٥٨ .

١٥٨ــ المسرح ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٩ .

١٥٩ــ المسرح النثرى (الحلقة الثانية) عن مسرح توفيق الحكيم ، معهد الدراسات العربية ، القاهرة ١٩٦٠ .

د. محمد يوسف نجم :

١٦٠ــ الشيخ احمد ابو خليل القبانى ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٣ .

١٦١ــ المسرحية فى الأدب العربى الحديث (١٨٤٧ــ١٩١٤) ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٧ .

محمود أحمد الحفنى :

١٦٢ــ الشيخ سلامه حجازى ، رائد المسرح العربى ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٨ .

محمود أمين العالم :

١٦٣ــ الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٣ .

د. محمود حامد شوكت :

١٦٤ــ المسرحية فى شعر شوقى ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٤٧ .

١٦٥ــ النقد المسرحى فى الأدب العربى الحديث ، القاهرة ١٩٦٣ .

محمود كامل :

١٦٦ــ المسرح الغنائى العربى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٧ .

د. نبيل راغب :

١٦٧ــ الدراما الواقعية عند نعمان عاشور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٢ .

١٦٨ــ لغة المسرح عند الفريد فرج ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٨٦ .

١٦٩ــ فن الدراما عند رشاد رشدى ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٨٨ .

نسيم مجلى :

١٧٠ــ المسرح وقضايا الحرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٤ .

نشأت المصرى :

١٧١ــ صلاح عبد الصبور ، الانسان والشاعر ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٨٣ .

د. نهاد صليحة :

١٧٢ــ المدارس المسرحية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٢ .

١٧٣ــ المسرح بين الفن والفكر ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٨٦ .

١٧٤ــ أمسيات مسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٧ .

٢ــ المراجع المترجمة :

أرسطاطاليس :

١٧٥ــ فن الشعر ، ترجمة احسان عباس ، دار الفكر العربى ، القاهرة .

أريك بنتلى :

١٧٦ــ المسرح الحديث ، ترجمة محمد عزيز رفعت ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٥ .

١٧٧ــ الحياة فى الدرامة ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، المكتبة العصرية ، بيروت ١٩٦٨ .

الادريس نيكول :

١٧٨ــ المسرحية العالمية ، جـ ٤ ، ترجمة د. شوقى السكرى ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة .

١٧٩ــ المسرحية العالمية ، جـ ٥ ، ترجمة د. نور شريف ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٦٦ .

البير كامو :

١٨٠ــ العبث ، ترجمة سالم نصار ، دار الاتحاد ، بيروت .

باريت كلارك :

١٨١ــ يوجيه اونيل ، دراسة فى حياته وأدبه المسرحى ، ترجمة حسن محمود عباس ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ١٩٦٥ .

بامبر جاسكوين :

١٨٢ــ الدراما فى القرن العشرين ، ترجمة محمد فتحى ، دار الكاتب العربى .

بروتولد بريخت :

١٨٣ــ نظرية المسرح الملحمى ، ترجمة د. جميل نصيف ، عالم المعرفة ، بيروت .

بير آجيه توشار :

١٨٤ــ المسرح وقلق البشرية ، ترجمة د. سامية أحمد أسعد ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٦ .

ت.س. اليوت :

١٨٥ـ مقالات فى النقد الأدبى ، ترجمة د. لطيفة الزيات ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة .

جيمس لافر :

١٨٦ـ الدراما ، أزياؤها ومناظرها ، ترجمة مجدى فريد ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٦٣ .

روبرت بروستاين :

١٨٧ـ المسرح الثورى ، دراسات فى الدراما الحديثة من ابسن الى جان جنيه ، ترجمة عبد الحليم البشلاوى ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة .

رونالد جراى :

١٨٨ـ بريخت ، ترجمة نسيم مجلى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧١ .

ريموند وليمز :

١٨٩ـ المسرحية من ابسن الى اليوت ، ترجمة د. فايز اسكندر ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٦٣ .

فلاديمير يرميلوف :

١٩٠ـ ا.ب. تشيسكوف ، ترجمة د. عبد القادر القط وفؤاد كامل ، مطبوعات الشروق .

مارجورى بولتون :

١٩١ـ تشريح المسرحية ، ترجمة درينى خشبة ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٢

٣ــ المراجع الأجنبية :

١٩٢ ــ Allardyce Nicoll:

A History of Lote Nineteenth Century Drama, 1850-1900, vol. 2, Cambridge University Pres, 1946.

١٩٣ــ Aristotle's Poetics:

Translated by Ingram by water, Oxford, 1909.

١٩٤ــ Arnold P. Hinchliffe:

Modern Verse Drama, Methun and Co., London, 1977.

١٩٥ــ Bartot Brecht:

Brecht on theatre, translated by John Willet, Hill and Wang, New York, 1964.

١٩٦ــ Clifford Leech:

Tragedy, Methuen & Co. Ltd., London, 1969.

١٩٧ــ C.B. Cox & A.E. Dyson:

The Twentieth Century Mind, Oxford University press, 1922.

١٩٨ــ Eric Bently:

Bernard Shaw. Robert Hall, 1950.

١٩٩ــ The Play Wright as thinker, 199, Reynal & Hitchcock, New York, 1946.

٢٠٠ــ George Steiner:

The Death of Tragedy, 1961.

[illegible] H.D.F. Kitto:

Form and Meaning in Drama, Methuen, London, 1960.

٢٠٢ــ J.W. Atkins:

English literary Criticism, the Medieval Phase, Cambridge, 1943.

٢٠٣ــ Lititia Dace Wallace:

Modern Theatre and Drama, Richards Rosen Press, New York, 1973.

٢٠٤ــ Martin Esslin:

Brecht, the man and his work, Anchor Books, New York, 1961.

٢٠٥ــ The Theatre of the Absurd, third revised edition, Penguin Books, 1982.

٢٠٦ــ Maurice Willson Disher:

Blood and Thunder, Mid-Victorin Melodrama and its origins, Frederick Muller, 1949.

٢٠٧ــ Philip A. Coggin:

Drama and Eduction, thames & Hudson, London, 1950.

٢٠٨ــ Wolfgang Clemen:

English Tragedy before Shakespear, Methuen, London, 1961.

٤ــ الدوريات والمجلات :

تطلبت الدراسة الرجوع الى عدد من الدوريات ، أثبتنا تاريخ كل فى موضوعه .

وأهم هذه الدوريات :

١ــ مجلة المسرح ، القاهرة (رئيس التحرير رشاد رشدى) .

٢ــ مجلة المسرح ، القاهرة (رئيس التحرير سمير سرحان)
٣ــ مجلة المسرح ، القاهرة (رئيس التحرير محمد عنانى) .
٤ــ مجلة عالم الفكر ، الكويت .
٥ــ مجلة فصول ، القاهرة .

فهرس الموضوعات

الفصل الأول

الفصل الثانى :

صدر للمؤلف

أولا : دراسات وأبحاث :

١ ـــ لغة الشعر العربى الحديث	ط. أولى ١٩٧٩
٢ ـــ اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى الحديث	ط. أولى ١٩٧٩
٣ ـــ فى مصادر التراث العربى	ط. أولى ١٩٨٠
٤ ـــ مقالات فى النقد الأدبى	ط. أولى ١٩٨١
٥ ـــ اتجاهات الرواية العربية المعاصرة	ط. أولى ١٩٨٢
٦ ـــ فى الأدب العربى المعاصر	ط. أولى ١٩٨٤
٧ ـــ دراسات نقدية	ط. أولى ١٩٨٨
٨ ـــ فى الأدب والنقد الأدبى	ط. أولى ١٩٨٨
٩ ـــ الرؤيا الابداعية	ط. أولى ١٩٨٩
١٠ـــ تطور البناء الفنى فى أدب المسرح العربى المعاصر	ط. أولى ١٩٨٩

ثانيا : مجموعات قصصية :

١ ـــ رحلة منتصف الليل	١٩٦٥
٢ ـــ اليتيم (أحزان رجل تافه)	١٩٦٧
٣ ـــ ايقاعات حزينة من زمن الموت	١٩٨٢
٤ ـــ مشاهد من عام الغربة	١٩٨٤
٥ ـــ أبواب الجحيم	١٩٨٩